REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XL

MIT 76 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1917

INHALTSVERZEICHNIS

Das Register des 40. Bandes kann, da der Bearbeiter zum Heeresdienst eingezogen wurde, ein Ersatz für ihn sich aber nur spät finden ließ, erst dem nächsten Hefte beigegeben werden. D. H.

DAS ERSTE JAHRZEHNT DER BAUTÄTIGKEIT IN MARIA LAACH.

VON P. ADALBERT SCHIPPERS O. S. B.

Mit 37 Abbildungen [1a]).

1. GRÜNDUNG.

Ein peinliches Dunkel war bisher über die ersten Jahrzehnte der Laacher Klostergeschichte nach der Gründung im Jahre 1093 ausgebreitet. Erst mit der kurz vor 1113 angefertigten Stiftungsurkunde des Pfalzgrafen Siegfried schien das Tageslicht der Geschichte über dem neuen Laach aufzugehen, in dem die Benediktinermönche das Erbe der rheinischen Pfalzgrafen angetreten hatten. Wir wußten zwar aus der eben genannten Urkunde, daß der Vollzug der Gründung »durch den Bann mehrerer Bischöfe und angesehener Geistlichen« bekräftigt worden war [1b]), kannten aber, mangels eines Dokumentes hierüber, nicht die wesentlichen Rechtsbestimmungen des Stiftungsaktes. Ebensowenig war bekannt, welchem Kloster Pfalzgraf Heinrich die Neugründung zur Besiedelung übergeben hatte und was aus dem ganzen Unternehmen nach dem frühen Ableben des Stifters geworden war. Und dennoch enthielten die Quellen die Antwort auf diese, besonders den Kunsthistoriker so interessierenden Fragen. Aber weil die Urkunde Siegfrieds diese wichtigen Punkte nicht berührte, gab man die Hoffnung auf, anderswo die gewünschte Aufklärung zu finden.

Das Diplom König Konrad III. vom Jahre 1138, wodurch den Laacher Mönchen der Bendorfer Hof zurückerstattet wird, gründet seine rechtliche Entscheidung auf eine klare Darlegung aller wesentlichen Momente des Stiftungsaktes. »Wir tun kund«, so heißt es dort, »allen Christgläubigen und unseren Untertanen der Gegenwart und Zukunft, daß Pfalzgraf Heinrich, gesegneten Andenkens, von der Liebe Gottes entflammt, eine Kirche zu Ehren der gottseligen Jungfrau Maria auf seinem Erbgut am See erbauen ließ. Unter Mitwirkung und Zustimmung seiner ehrwürdigen Gemahlin Adelheid hat er die Stiftung mit seinen Gütern reichlich und rechtlich ausgestattet und fromme Männer, die das Mönchsleben nach der Regel des hl. Benedikt führen, an dieser Kirche bestellt, um Gott zu dienen. Eilbert, der damalige Erzbischof von Trier, bestätigte die genannte Stiftung samt allem, was der Kirche rechtmäßigerweise vermacht worden war, mit seinem bischöflichen Bann

---

[1a]) Von dieser Abhandlung erscheint eine, um ein Titelbild: Der Laacher Kreuzgarten im Mittelalter, vermehrte Sonderausgabe. Die Rekonstruktiou zeigt, wie die Klosteranlage sich im Aufbau ursprünglich an die Kirche anschloß.

[1b]) Vgl. den Wortlaut im Anhang des ersten Abschnittes Nr. 1 S. 8.

und Ansehen. Nach dem Ableben des Pfalzgrafen Heinrich erneuerte seine Gemahlin Adelheid die fromme Stiftung ihres Mannes vor vielen Zeugen nochmals, um ihrem Fortbestande noch größere Sicherheit zu verleihen. Einige Zeit darauf gab Pfalzgraf Siegfried, der dem mehrfach erwähnten Grafen Heinrich im Palatinat gefolgt war, meinem Großvater Kaiser Heinrich, glorreichen Andenkens, unter billigen Bedingungen einige seiner väterlichen Güter zu eigen. Da aber sein Besitztum nicht ausreichte, entriß er der Laacher Kirche gewaltsam in Bendorf einen Hof mit allem Zubehör, trotz des beständigen Widerspruches dieser Kirche, und schenkte ihn mit den andern Gütern dem Kaiser, als wenn er sein Eigentum gewesen wäre«[2]).

Diese Königsworte sind der wahre, bisher verkannte Grundstein der Laacher Klostergeschichte. Sie verbürgen die Richtigkeit von dem, was jeder im stillen ahnte. Pfalzgraf Heinrich hat von Anfang an seine Stiftung mit Mönchen, und zwar mit Benediktinern, besiedelt. Ein anderer Weg, seine Absicht zu verwirklichen, war in damaliger Zeit überhaupt kaum denkbar. Das gilt noch besonders in unserem Falle. Der Laacher Stifter trug sich offenbar mit großen Plänen um. Er wollte das schönste seiner Erbgüter, wonach er sich in Urkunden mit Vorliebe nannte[3]), nicht nur in eine Gott und der allerseligsten Jungfrau geweihte Stätte umwandeln und hier in einem stolzen Münster mit den Seinigen die letzte Ruhe finden. Die Zeitumstände lassen uns noch andere Beweggründe vermuten. Seit dem Jahre 1080 unternahm bekanntlich Kaiser Heinrich IV. unter der Bewunderung seiner Zeitgenossen einen umfassenden Umbau des Speierer Domes, der auf die Einwölbung des Mittelschiffes im Langhause abzielte. Mußte dieses Beispiel seines kaiserlichen Herrn den reichen und angesehenen Pfalzgrafen, dem es nicht vergönnt war, im politischen Leben eine Rolle zu spielen[4]), nicht dazu ansporenen, in der von ihm geplanten Abteikirche einen ähnlichen Bau als krönendes Lebenswerk hinzustellen? Die großartige Anlage des Grundplanes, dessen Ausführung der Stifter in den Anfängen noch vor Augen sah, die verschiedenartigen, fremden Baustoffe, die er aus beträchtlicher Entfernung herbeischaffen ließ trotz der Fülle des einheimischen gediegenen Materials, beweisen,

[2]) Dr. A. Huppertz hat in seiner Schrift: Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden, Straßburg 1913, S. 26 einige Bruchstücke aus dem angeführten Diplom mitgeteilt, die Bedeutung desselben aber irrig ausgelegt. Das zeigt die Art und Weise, wie der Verfasser mit dem Inhalt S. 84 argumentiert. Er läßt hier die Urkunde König Konrads sagen, daß Siegfried »quedam patrimonia sua« einige seiner Erbgüter dem Kloster zu eigen gegeben habe. In Wirklichkeit hat er das Gegenteil getan, indem er den Mönchen den Bendorfer Hof entriß, dessen Rückerstattung gerade der Zweck des ganzen Diploms ist. Die fraglichen Erbgüter samt dem genannten Hofgute hat Siegfried, wie die Urkunde klar und deutlich meldet, Kaiser Heinrich IV. geschenkt. Im Texte ist statt revocavit, wie Huppertz schreibt, renovavit zu lesen. Siehe Anhang Nr. 2.

[3]) Vgl. hierzu meine Abhandlung: Die Stiftungsurkunde Pfalzgraf Heinrichs II. für Laach (1093) in: Trierisches Archiv Heft XV (1909), S. 53—75, mit 4 Abb.

[4]) M. Schmitz, Die Geschichte der lothringischen Pfalzgrafen bis auf Konrad von Staufen. (Bonner Dissertation.) Oberhausen 1878, S. 34—40.

daß diesem Werke seine ganze Liebe gehörte. Die Kunstgeschichte hat denn auch sowohl am Ostchor als am Westchor unverkennbare Verwandtschaftszüge zwischen den mittelrheinischen Domen in Speier und Mainz und dem Laacher Münster längst festgestellt und räumt ihm aus mehreren Gründen nach diesen den ersten Platz im der deutschen Architekturgeschichte ein. So rücken die beiden Heinriche, die durch ihre politische Stellung und Freundschaft schon eng miteinander verbunden waren, durch ihre Kunstschöpfungen noch näher zusammen. Die Wissenschaft bestätigt demnach unsere Vermutung, daß der Laacher Pfalzgraf in seinem Bauunternehmen unter dem Einflusse der künstlerischen Bestrebungen des Kaisers stand.

Um solche Pläne verwirklichen zu können, mußte Pfalzgraf Heinrich sich vor allem nach geeigneten Männern umsehen. Diese konnte er nirgendwo besser finden als in St. Maximin bei Trier. Diese Abtei war im 11. Jahrhundert, besonders unter der Oberleitung des angesehenen Abtes Poppo von Malmedy-Stablo (gest. 1048), gewissermaßen der geistige Mittelpunkt des deutschen Klosterlebens geworden. Sie sandte ihre Mönche als Äbte nach Echternach, Limburg a. d. Haardt, Hersfeld, Weißenburg, M.-Gladbach, St. Peter in Magdeburg, St. Emmeran in Regensburg, ja bis nach St. Gallen. Gerade diese Klöster waren aber auch zugleich die vorzüglichsten Pflegestätten der kirchlichen Baukunst. Die der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehörenden Münster von Limburg, Echternach und Hersfeld sind dafür beredte Zeugen. Gleichzeitig erhielt der Trierer Dom durch Erzbischof Poppo (1016—47) und seinen Nachfolger nach Westen einen großartigen Anbau, der weithin vorbildlich wirkte.

Tatsächlich ist denn auch die berühmteste der Trierer Abteien das Mutterkloster von Maria Laach geworden, wie der bekannte Laacher Prior Johannes Butzbach bezeugt. In seinem oft genannten Schriftstellerlexikon (Auctarium) erwähnt Butzbach auch die wissenschaftliche Tätigkeit des Afflighemer Mönches Osto, der eine Zeitlang in Maria Laach weilte. »Er lebte«, so schreibt Butzbach, »zur Zeit des Mönches Alger, bevor Laach zur Abtei erhoben war, als nämlich der erste Eifer unter den von St. Maximin hierher verpflanzten Brüdern noch blühte und sie nicht unter einem Abte, sondern unter einem Prior standen [5].« Näheres über die Persönlichkeit der ersten Laacher Mönche enthielten ohne Zweifel die verschollenen Laacher Geschichtswerke, die Annalen und die Chronik Butzbachs.

Leider war es dem hochsinnigen Stifter nicht vergönnt, die Vollendung des großen Werkes zu sehen. Schon zwei Jahre nach der Gründung starb er unerwartet

[5]) Claruit tempore Algeri monachi predicti, ante abbatiam Lacensem, quum scilicet primus adhuc sanctitatis fervor in fratribus de sancto Maximino huc locatis, non sub abbate sed priore aliquo optime viguit. Auctarium de Scriptoribus ecclesiasticis, Hdschr. 356 Fol. 138, Bonn, Univ. Bibl. Vgl. auch Gieseler, Symbolae ad historiam monasterii Lacensis. Bonnae 1826. Der Corveyer Mönch Alger starb um das Jahr 1130.

schnell dahin am 23. Oktober 1095. Die Totenbücher von St. Maximin und Maria Laach erwähnen übereinstimmend sein Gedächtnis an diesem Tage. Keiner der bedeutenderen zeitgenössischen Geschichtschreiber unterließ es, das Ereignis in seine Annalen aufzunehmen. Der Laacher Stifter fand seine Begräbnisstätte, wie aus einem Schriftstück aus der Mitte des 13. Jahrhunderts hervorgeht, im Kreuzgang vor dem Portal des Kapitels [6]). Für diese Tatsache liefert uns selbst noch am Ende des 17. Jahrhunderts der pfälzische Historiker Tolner eine interessante Bestätigung. Er besuchte im Jahre 1699 zu Studienzwecken für seine pfälzische Geschichte die Stiftung der Pfalzgrafen am See und besichtigte unter Führung des Priors Klemens Aach das Kloster und die Überreste der Laacher Burg. »Der Stifter«, so berichtet er, »wurde begraben in dem von ihm gegründeten Kloster, und zwar zuerst im Kreuzgang vor dem Kapitel, wo heute noch ein mächtiger Stein zu sehen ist [7]).«



Abb. 2. Grabstein aus Maria Laach.

Dieser »mächtige Stein«, den Tolner gesehen hat, ist uns vielleicht noch erhalten in der Grabplatte, die Abb. 2 vorführt. Ich schließe das aus der Größe, aus dem Mangel einer Inschrift, die der Geschichtsforscher ohne Zweifel aufgezeichnet haben würde, und aus der reichen Verwendung des Tauwerkes, das, wie wir sehen werden, die Ornamentik der Laacher Frühzeit bevorzugt. Selbst die Querbändchen am Seilgewinde sprechen dafür. Palmetten, wie die am Haupte des Steines, erfreuen sich am Rheine bereits seit dem 10. Jahrhundert auf Grabsteinen

[6]) Ossa fundatoris Henrici comitis palatini ex ambitu (stehende Bezeichnung für Kreuzgang) ante fores capituli anno 1255 ad medium navis ecclesiae translata ... fuerunt. Westdeutsche Zeitschrift XVII (1893), S. 107.

[7]) L. C. Tolner, Historia palatina c. XI, S. 279 ... In castro et sede sua ad Lacum cuius rudera in colle in aquas prominente hoc anno 1699 4. Kal. Oct. duce Clemente Aach eiusdem monasterii priore inspexi. Sepultus in eodem Monasterio a se condito et quidam 1. in ambitu ante locum capitularem, ubi hodieque ingens lapis conspicitur, 2. in media ecclesia, 3. sub organo in mausoleo.

ausgesprochener Beliebtheit [8]). Die Grabplatte ist 2 m lang, unten 50, oben 68 cm breit. Der Umstand, daß sie wenig ausgetreten ist, dürfte darin seine Erklärung finden, daß sie soviel über den Bodenbelag hervorragte, als das aus einem Viertelkreis bestehende Profil der Langseiten andeutet. Unter den wenigen Grabsteinen, die uns aus dem 11. Jahrhundert im Rheinland erhalten sind, ist er ohne Zweifel einer der bemerkenswertesten.

Auf dem Sterbebette hatte Pfalzgraf Heinrich seinen Stiefsohn Siegfried zu seinem Erben eingesetzt und ihm die Pflicht auferlegt, die begonnene Stiftung zu vollenden. »Als junger Mann« kümmerte er sich anfangs längere Zeit nicht um die Erfüllung der übernommenen Verpflichtung. Da griff seine Mutter Adelheid ein. Ihr verdankte die fromme Stiftung nicht nur, wie die Urkunde Siegfrieds uns verrät, die erste Anregung [9]). Nach dem Diplom Konrad III. vollzog sich auch die Dotierung und die nähere Bestimmung über die Bewohner unter der Mitwirkung und Einwilligung der Pfalzgräfin [10]). Eine solche Erwähnung ihrer Person bei diesem Rechtsgeschäfte würde aber keinen Sinn haben, wenn sie zur Gründung aus ihren Erbgütern nicht mit beigesteuert hätte. Dem entspricht auch ihr weiteres Verhalten. »Nach dem Tode ihres Gemahls ließ sie in Gegenwart vieler Zeugen die fromme Stiftung noch einmal wiederholen, um dadurch ihrem Fortbestande größere Sicherheit zu verleihen [11]).« In welcher Weise sie die damit bekundete Gesinnung gegen das Laacher Gotteshaus durch tatkräftige Förderung des Weiterbaues der Kirche an den Tag legte, wird die Baugeschichte lehren. Auf einer Romreise begriffen, starb Adelheid im Jahre 1100 [12]). Ich möchte die Vermutung aussprechen, daß die Pfalzgräfin sich auch deshalb zur Reise in die ewige Stadt entschloß, um durch die Erwirkung einer päpstlichen Bulle ihre Stiftung vor den unter Heinrich IV. nicht seltenen Entfremdungen kirchlicher Güter zu schützen. Diese Vermutung steigert sich zur Wahrscheinlichkeit, wenn Adelheid eine Ahnung davon hatte, was ihr Sohn nachher wirklich ausführte.

Siegfried schenkte Kaiser Heinrich IV. unter billigen Bedingungen einige seiner Güter, und da diese nicht ausreichten, fügte er den Klosterhof in Bendorf hinzu. Im selben Augenblicke hören wir nun auch die Stimme der Laacher Benediktiner, die gegen diesen Gewaltakt des Pfalzgrafen protestiert; semper ecclesia reclamante. Als Apposition zu »ecclesie b. Marie apud Lacum« lassen diese Worte

---

8) Drei Beispiele aus Bonn siehe bei Clemen, Die Kunstdenkm. d. Stadt u. d. Kr. Bonn, 1915, S. 106, Abb. 54—56. Zwei weitere Beispiele aus romanischer Zeit finden sich in Maria Laach.

9) Exhortante uxore sua Athelheide videlicet matre mea. S. Anhang Nr. 1.

10) Astipulante et assentiente honorabili coniuge sua Adelheide. Vgl. Anhang Nr. 2.

11) S. Anhang Nr. 2.

12) Adela sive Adelheit palatina Romam pergens defuncta est. Annalista Saxo, ad annum 1100. Mon. Germ. SS. VI, S. 733. Romreisen orationis causa waren im 11. und 12. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. S. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands 3 (1896), S. 485, Anm. 1.

deutlich den Nachdruck herausfühlen, den man in sie legen wollte [13]). Die Mönche haben von Anfang an und bei jeder günstigen Gelegenheit ihren Einspruch erneuert. Das zeigt uns, daß das Maximiner Priorat am See ununterbrochen fortbestanden hat. Hierfür legt Siegfried selber einige Jahre später in seiner Stiftungsurkunde einen neuen Beweis nieder. »Was ich zuerst in jugendlichem Leichtsinne vernachlässigte, habe ich später, von Reue ergriffen, aufs beste gutzumachen gesucht. So ließ ich die der Kirche benachbarte Burg mit Rücksicht auf die Ruhe der Brüder niederlegen, und habe die bis dahin dazugehörigen Güter den Brüdern, die dort Gott und der allerseligsten Jungfrau dienen, übergeben.« Die Präsensform »fratribus ibi Deo et b. Marie famulantibus« kann unmöglich anders verstanden werden als von Mönchen, die zur selben Zeit in Maria Laach wohnten, als die Urkunde abgefaßt wurde. Diese Mönche waren keine anderen als die von St. Maximin gekommenen Gründer, die Siegfried nun aber dem Abte von Afflighem unterstellte, aus dem Grunde, weil beide Klöster auf seinem Eigentum lagen. Wir dürfen daraus entnehmen, daß der Pfalzgraf, nach Zerstörung seiner Laacher Burg, keine Hoffnung mehr hegte, sich fernerhin noch der Stiftung seiner Eltern annehmen zu können [14]). Unter diesen Umständen glaubte er dadurch am besten für ihr Fortkommen zu sorgen, daß er sie der seit 1083 neugegründeten, frisch aufblühenden Brabanter Abtei unterstellte, die ihm ja auch als Patron verpflichtet war [15]).

Abt Fulgentius entsandte nun den Laacher Brüdern eine Verstärkung aus seinen Mönchen. Soweit die Quellen uns einen Einblick gestatten, waren es Schreiber und Schriftsteller, wie der obengenannte Osto. Baukünstler unter ihnen zu suchen, haben wir um so weniger Grund, als erst der 1120 gewählte zweite Abt Franko den Bau der Afflighemer Basilika unternahm [16]).

[13]) Vgl. den Urkundentext Anhang Nr. 2.

[14]) Über die Zerstörung der Laacher Pfalz vgl. I. Herwegen, O. S. B., Die lothringischen Pfalzgrafen und die niederrheinischen Benediktinerklöster. Annalen d. Hist. Vereins f. d. Niederrhein Heft 89 (1910), S. 46 ff.

[15]) Pfalzgraf Siegfried starb an den Wunden, die er im Gefechte bei Warnstedt gegen Hoier von Mansfeld erhielt, am 9. März 1113. Seine letzte Ruhestätte fand er in der benachbarten, von ihm gestifteten Klosterkirche Herrenbreitungen an der Werra. Erzbischof Adalbert von Mainz verlieh dieser Kirche im Jahre 1112 auf Bitten Siegfrieds das Tauf- und Begräbnisrecht. Nach der Ausdrucksweise der Urkunde darf mit Sicherheit angenommen werden, daß die Abteikirche in dem genannten Jahre vollendet war. (Concessimus baptismale Sacramentum et christianam sepulturam ..... ecclesiae in Breitingen sitae, scilicet ut omnis populus ..... ad ecclesiam beati Michaelis matrem et parochiam Deo canonice dedicatam..... recurrant.) Die Gründung dürfte daher wohl noch zu Lebzeiten Adelheids, vor 1100, erfolgt sein, was auch die Formensprache des Baues bestätigt. Diese Tatsache läßt uns die Vernachlässigung der Laacher Stiftung durch Siegfried etwas milder beurteilen. Seine Grabschrift lautet nach Crollius (Erläuterte Reihe der Pfalzgrafen zu Aachen, 1762, S. 280—281): Septima idus martii aō. MCXXIV (statt XIII) obiit Sigfrid. palatinus comes de Orlamunde fundator istius ecclesiae. Cuius anima requiescat in pace. Der unzweifelhafte Irrtum im Datum dieser Inschrift ist P. Weber entgangen in seiner Abhandlung: Die Ausgrabungen im Kloster Herrenbreitungen an der Werra, mit 6 Abb. auf 4 Taf. und 11 Textbildern, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 5. Jahrg. (1912), 5. Heft, S. 177—184.

[16]) Ao. 1120 obiit domnus Fulgentius abbas primus Affligemensis ..... Succedit dominus Franco .....

Mit der Unterordnung des Laacher Priorates unter das Brabanter Kloster, die übrigens nur 14 Jahre bis zur Wahl des ersten Laacher Abtes Gilbert, 1127, dauerte, waren die Beziehungen zum Trierer Mutterkloster nicht unterbrochen. Das Totenbuch von St. Maximin enthält die Namen der beiden Pfalzgrafen, Heinrich und Siegfried, und fast aller Laacher Äbte bis auf Kuno (gest. 1326).

ANHANG.

1. Pfalzgraf Siegfried erneuert die Stiftung der Abtei Maria Laach.

I. n. s. e. i. tr. Ego Sifridus gratia dei comes palatinus, notum esse volo fidelibus, qualiter et a quibus ecclesia que vocatur Lacus constructa sit et libertati tradita. Predecessor et dominus meus Heinricus comes palatinus exhortante uxore sua Athelheide videlicet matre mea predictam ecclesiam edificare cupiens, fundamentum eius tantummodo posuit et iam morte imminente, sicut bonorum suorum ita huius quoque laboris ecclesie scilicet perficiende heredem me instituit. Quod primum quidem utpote iuvenis negglexi, postmodum vero penitentia ductus, quod negglexeram devotissime corrigere studui. Itaque castellum ecclesie vicinum quieti fratrum prospiciens destruxi, et bona ad ipsum prius pertinentia fratribus ibi deo et b. Marie famulantibus tradidi, ipsumque locum cum omnibus appenditiis suis haffligeniensis cenobii abbati et successoribus suis perpetuo regendum tradidi, ea videlicet consideratione, ut quia uterque locus in allodio meo situs erat, unius eiusdemque abbatis gubernaretur providentia.

Nun folgen Bestimmungen über die gemeinsame Abtswahl beider Klöster. Hieran schließt sich das Vogteirecht über die fratres und familia von Maria Laach.

Advocatum vero non alium quam me ipsum quamdiu vixero ecclesie constituo. Me autem defuncto cuicumque filiorum meorum vel in posterum cuicumque heredum meorum bona mea lacum circumiacentia obvenerint hunc advocatum sibi fratres assumant, si tamen decretum a me constitutum et hic subscriptum observaturum se esse promiserit, si bona ecclesie viriliter tueri et familiam eius clementer et humane tractare voluerit. Noverit itaque omnimodo sibi observandum, ne advocatiam vel coniugi sue in dotem vel alicui in beneficium dare praesumat, ne alium pro se substituat, ne aliquando in bonis ecclesie hospitando ecclesiam vel familiam eius gravet, ne servitia ab ea, ne iniustas exactiones quas precarias vocant aliquando exigat. De placitis autem ad advocatum iure pertinentibus, ubi abbas duos nummos acceperit, tercius eius erit. In quo tamen suscipiendo vel in alio quolibet negocio cum familia ecclesie peragendo, nullus alius minister advocati, neque vicarius neque subadvocatus preerit, nisi ille solummodo, qui villicus abbatis fuerit. Ad pla-

---

Basilicam Affligemensem fundavit, libris et ornamentis eam decoravit ..... Sigeberti auctarium Affligemense, Mon. Germ. SS. VI, S. 400.

citum autem nunquam veniet nunquam consedebit nisi a fratribus si res ita poposcerit invitatus fuerit. Cum vero invitatus venerit subscriptum tantum servitium a fratribus habebit. Duo maldre ad panem vespere, unum mane; ad pabulum equorum X maldre hieme, V estate; duos porcos, V solidorum vespere, unum XXX denariorum mane; hamam vini vespere, dimidiam mane. Ita autem agat et tam pium, tam modestum, tamque benignum fratribus et familie se exhibeat ut et honore nominis sui dignus existat et pro officio fideliter amministrato eternam a Christo remunerationem b. Maria interveniente suscipiat. Quod si timoris dei oblitus quos fovere debuerat violenter oppresserit et ammonitus infra VI ebdomadas non satisfecerit, tandem apostolico anathemate percussus, advocatiam amittat et de propinquis eius idoneum sibi fratres eligant qui sub predicta conditione eam amministraturus suscipiat.

Preterea desidero et quantum de mortuo vivens possum firmiter statuo, ut ubicumque in provincia vita excessero, nusquam nisi in eadem ecclesia sepeliar. Idem de uxore mea et filiis nostris et de advocatis omnibus et advocatorum proximis fieri maxime volo et constituo.

Ne autem quisquam heredum vel successorum meorum aliquam iniuriam domino deo et b. Marie quandoque inferre intendat de bonis a domino meo Heinrico palatino comite et a me quoque sibi collatis ea nominatim supponi placuit. Ipse quidem tradidit et episcoporum atque electorum sacerdotum banno confirmari fecit Croth cum ecclesia, Bella, Reyde, Alkene, Willeberch[17]). Ego vero donationem eius confirmando renovavi et insuper quatuor mansus de Croth, Hoverhof et Meylem de Brabant addidi atque banno similiter et probatis testibus confirmavi. Haec inquam b. Marie tradidimus cum omnibus appenditiis suis .....

Mittelrhein. Urkundenbuch I., S. 487—488.

2. König Konrad III. stattet der Abtei Maria Laach den Hof zu Bendorf zurück. 1138.

I. n. s. e. i. tr. Cunradus divina favente clementia Romanorum rex secundus. Ad hoc dei ordinatione constitutos credimus principes seculi tanquam cedros libani ut sub eorum defensione nidificent id est quiete conversentur pauperes Christi. Ad muniendam igitur quietem humilium spiritu notum facimus cunctis Christi nostrique fidelibus, tam futuris quam presentibus, qualiter bone memorie Heinricus Palatinus comes, divino amore illustratus, ecclesiam unam in honore b. Marie perpetue virginis apud lacum in predio suo a fundamentis erexit, quam, astipulante et assentiente honorabili coniuge sua Adelheide, de suo patrimonio large et legitime dotavit et viros religiosos monachicam vitam et regulam s. Benedicti sequentes ad serviendum deo in ea ordinavit. Huius ergo tam piam largitatem Eilbertus eo tempore Trevirorum archiepiscopus cum merito approbasset, omnia que eidem ecclesie iuste erant tradita, banno et episcopali auctoritate confirmavit. Post mortem quoque predicti palatini comitis Heinrici, iam nominata coniunx sua Adel-

[17]) In der Güterliste fehlt Bendorf aus dem oben angeführten Grunde.

hedis pium factum mariti sui ad maioris stabilitatis augmentum, coram multis iterum renovavit. Deinde aliquanto tempore elapso, Sigefridus palatinus, qui prefato comiti in palatii comitatu successit, quedam patrimonia sua, per quasdam condictiones equas, avo nostro Heinrico, dive recordationis imperatori augusto, in proprium tradidit, et cum sua predia non sufficerent, unam curtim, que est in Bettendorph, ecclesie b. Marie apud Lacum, semper ecclesia reclamante, cum omnibus appendiciis suis violenter abstulit et imperatori, tamquam sua esset, inter cetera donavit. Postquam ergo divina dignatio nos ad regni solium provexit, superna illustratione commoniti veritatem cognoscentes, iniuriam illatam prefate ecclesie Dei genitricis Marie recognovimus et prenominatam curtim in Betthendorph b. Marie iniuste ablatam cum omnibus appendiciis ..... in presentia principum resignavimus et in perpetuum sine contradictione cuiusquam transfudimus.

Mittelrhein. Urkdbch. I., S. 551—552.

2. BAU DES KLOSTERS UND DER KIRCHE BIS ZUM TODE PFALZGRAF HEINRICHS (1095).

Die bisherigen Ausführungen haben die ersten Jahrzehnte der Laacher Klostergeschichte klargestellt. Pfalzgraf Heinrich legte die Ausführung des großen, von ihm geplanten Unternehmens von Anfang an in die sachkundigen Hände der Mönche von St. Maximin. Das erste, womit begonnen werden mußte, war selbstverständlich die Errichtung des Klosters, das zugleich als Bauhütte dienen sollte. Wie wir später sehen werden, wurde die 68 m lange Kirche nicht etwa vorläufig teilweise, sondern von vornherein in ihrem ganzen Umfange in Angriff genommen. Daraus ergab sich ein großer Baubetrieb, der viele Hände beschäftigte. Die Schar der Bauleute gehörte hauptsächlich drei Gruppen an. Es waren die Mönche als Künstler und Steinmetze mit dem Baumeister an der Spitze; dann die von auswärts herbeigezogenen, freien Handwerker und endlich die umwohnenden Untertanen des Pfalzgrafen, welche Handlanger- und Spanndienste leisteten. Die letzteren waren durch die Klosterstiftung vielfach Gotteshausleute geworden und bildeten die familia, wovon in der Stiftungsurkunde Pfalzgraf Siegfrieds wiederholt die Rede ist[18]). Da das Kloster außer den Mönchen auch den Handwerkern Obdach bieten mußte, so dürfen wir uns seinen ersten Umfang nicht gering vorstellen. Auf Grund der Nachricht über das Grab des Stifters und der erhaltenen Bauüberreste müssen wir annehmen, daß die älteste Anlage wenigstens die Gebäude umfaßte, welche sich nach drei Seiten an den Kreuzgang anschlossen.

Pfalzgraf Heinrich wurde, wie wir gehört haben, im Jahre 1095 vor dem Portal des Kapitels im Kreuzgange begraben[19]). Der Kapitelsaal hatte in den mittel-

[18]) Vgl. den Anhang des 1. Teiles Nr. 1, S. 7—8.

[19]) Siehe oben S. 4.

alterlichen Benediktinerklöstern seinen unabänderlichen Platz im Ostflügel. Im Obergeschoß desselben wurde stets das Dormitorium eingerichtet. Aus dem im ersten Teile S. 4 angeführten Berichte Tolners über die Grabstätte des Stifters geht hervor, daß dieser Ostflügel noch bis zum Jahre 1699 seine ursprüngliche Einrichtung in wichtigen Punkten bewahrt hatte. Leider ist dieselbe in den umfangreichen Neubauten des 18. Jahrhunderts fast vollständig untergegangen.

Dagegen sind uns vom Süd- und Westflügel bedeutende Teile des Urbaues erhalten geblieben[20]). Bei der Restauration des Refektoriums und des Kreuzganges im Südflügel traten an der Zwischenmauer oben sieben romanische Fenster zutage, welche ehemals den Speisesaal von Norden her erleuchteten. Unten fand sich der Anschnitt der fünf rechteckigen Gewölbe des Kreuzganges. Die Mauer



Abb. 3. Pfeilerbasis des Kreuzganges.

selber zeigte einen sorgfältigen Quaderbau aus dem gelben Laacher Tuff ohne Beimischung eines andersfarbigen Tuffes. Wir werden sehen, daß die ausschließliche Verwendung des gelben Tuffes überall an den ältesten Teilen des Klosters und der Kirche wiederkehrt. Die drei östlichen Joche des Kreuzganges vor dem Refektorium begleitete der Waschraum. Glücklicherweise sind von demselben noch so viele Überreste vorhanden, daß die von mir versuchte Rekonstruktion seiner originellen Anlage in allen wesentlichen Punkten das Richtige treffen dürfte[21]). Die erhaltene Pfeilerbasis zeigt dasselbe Profil wie der Sockel an der Ostfassade der Kirche: Viertelkreis, Plättchen, Pfühl, Plättchen, Platte. Nur ist die Umrißlinie im Kreuzgang steiler. (Abb. 3.)

Die beiden westlichen Joche vor dem Refektorium sind an der Außenseite durch einen abgeböschten Strebepfeiler verstärkt. (Abb. 4.) Er ist in der fein-

---

[20]) Vgl. hierzu meine Schrift: Maria Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrh., mit über 50 Abb. Trier, Mosella-Verlag, 1911, Die romanische Klosteranlage, S. 70 ff. und die Abb. 26—29.

[21]) A. a. O., Abb. 29, 2. Ähnliche Lavatorien aus spätgotischer Zeit gibt es heute noch in England, z. B. am Kreuzgange der Kathedrale von Gloucester.

körnigen Niedermendiger Lava ausgeführt, die neben der grobkörnigen des Laacher Veitskopfes an den frühesten Bauteilen auftritt. Die Höhe beträgt 1,83 m, die Breite 0,54 m und die Tiefe über dem Sockel 0,70 m. Genau dieselben Vorlagen zeigt der westliche Flügel des Kreuzganges an den vier Pfeilern, die den fünf rechteckigen Gewölben als Stützpunkt dienen. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis aufs Kleinste, und es besteht kein Zweifel, daß sie alle gleichzeitig und nach demselben Entwurf hergestellt wurden. Alle ruhen auf demselben, rundum gleichmäßig vorspringenden Sockel. Der Rücken wird unten und oben überall durch einen einzigen Quader abgeschlossen. Dazwischen liegen drei oder vier Schichten von je zwei Werkstücken. Die Breite der Fugen beträgt meistens nur 1—2 mm.

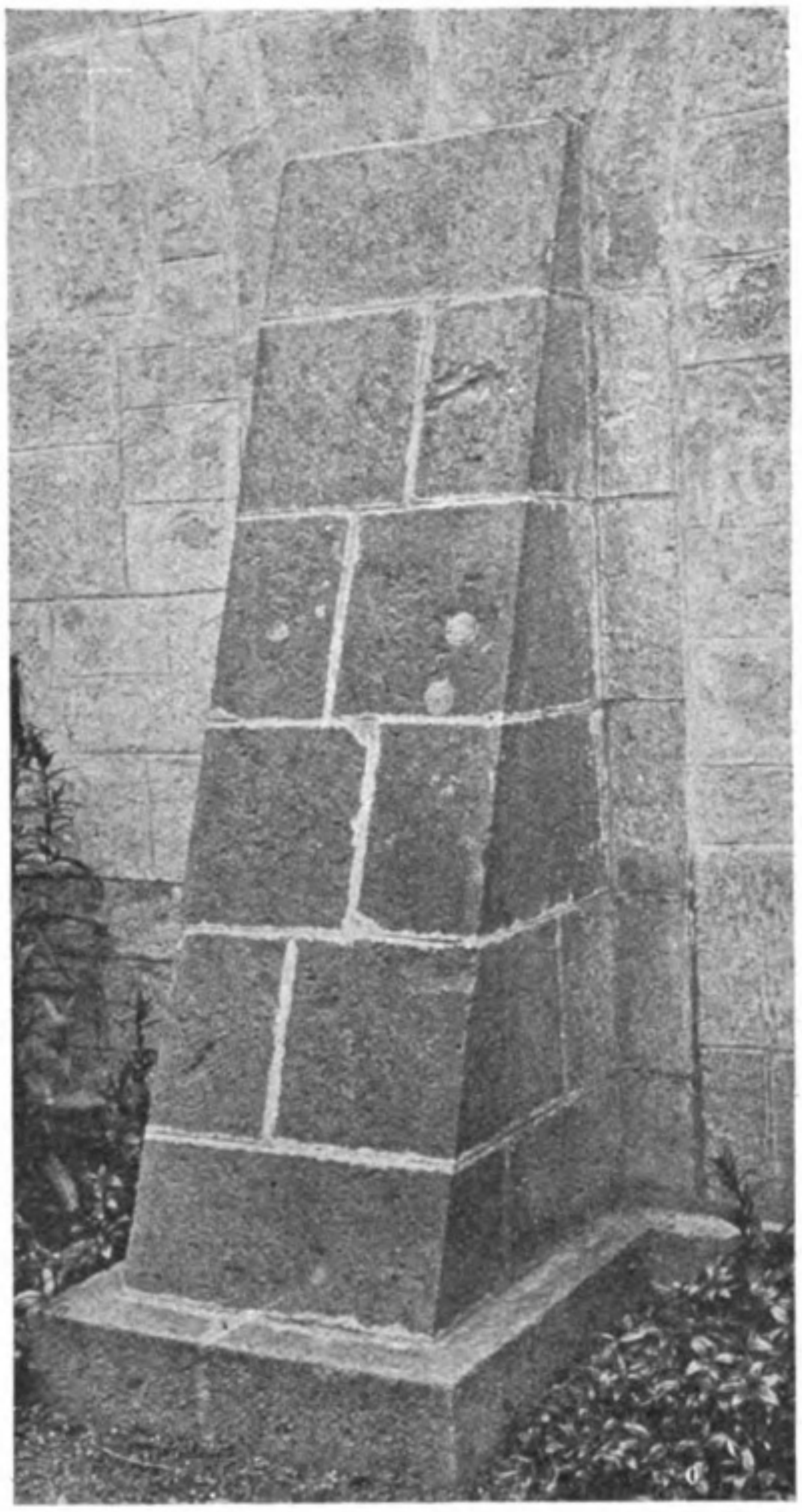


Abb. 4. Strebepfeiler des Kreuzganges.

Ähnliche Strebepfeiler wie unser Kreuzgang weist bekanntlich der des Bonner Münsters auf. Sie gehören dem Baue Gerhards von Are (vor 1169) an. Da sie bisher zu den ältesten Beispielen ihrer Art zählten[22]), möchte ich besonderen Nachdruck auf den Beweis legen, daß unsere Strebepfeiler mit dem Kreuzgang gleichzeitig sind und aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammen. Die fünf Widerlager stehen überall und in der gleichen Weise mit der Mauer in sehr sorgfältigem Verbande, so daß der Gedanke an eine spätere Zutat ausgeschlossen ist. Ihre Basaltquadern lassen vielfach noch deutlich den Randschlag erkennen, der auch sonst die Werksteine der ältesten Bauteile auszeichnet. (Siehe Abb. 4.) Die Pfeiler ohne Streben, die mit den anderen die zehn Arkaden bildeten, wodurch das klösterliche Atrium sich auf allen vier Seiten nach dem inneren Lichthof öffnete, zeigen als Sockel-

[22]) Vgl. Effmann, Der Kreuzgang an der Münsterkirche zu Bonn, Deutsche Bauzeitung, 1890, Nr. 40, S. 237. Clemen, Die Kunstdenkm. d. Stadt u. d. Kr. Bonn, 1905, S. 98 ff. C. Hauptmann hält die Strebepfeiler des Bonner Kreuzganges für eine spätere Zutat. Die Münsterkirche in Bonn und ihr Kreuzgang, mit 90 Abb. Bonn (1915), Verlag der Rhenania-Druckerei.

profil die einfache Schräge. Die Reste der beim Umbau abgeschlagenen Kämpfer sind sowohl am West- als am Südflügel des Kreuzganges an ihrer ursprünglichen Stelle noch zu erkennen. Sie waren in einem grünen Phonolith ausgeführt, dessen Verwendung nur am Kreuzgang bekannt ist. Dieser Stein kommt in der Laacher Umgegend nur in losen Blöcken am Schorenberg bei Rieden vor. Wieder Umstände, die auf die früheste Bauzeit hinweisen, die sich durch die Vorliebe für verschiedenfarbiges und fremdes Material auszeichnet. Auch die Schichten aus gelbem Laacher Tuff, die über den erwähnten Kämpfern sämtlicher Pfeiler lagern, bekräftigen das Gesagte.

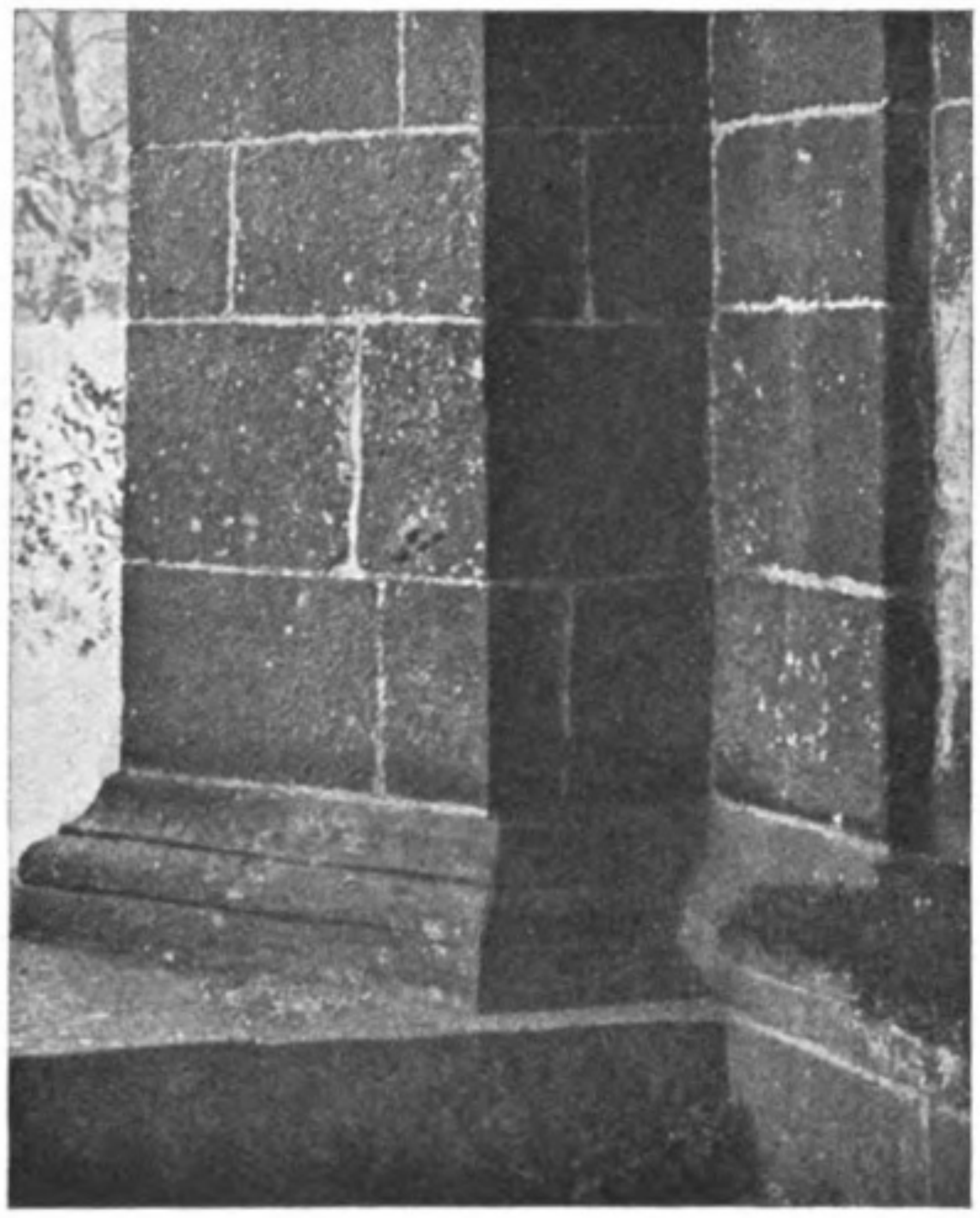


Abb. 5. Strebepfeiler am Ostchor der Kirche.

Sehr lehrreich ist endlich ein Vergleich der Vorlagen des Kreuzganges mit den Strebepfeilern unseres Ostchores, die wir bis zur Höhe von 3 m vor 1095 ansetzen müssen. (Abb. 5.) Diese Stützen übertreffen die anderen Widerlager bedeutend sowohl in technischer Hinsicht als in bezug auf die künstlerische Form. Die letztere trägt in der fünfteiligen Anlage schon etwas von gotischer Eleganz an sich. Beide Ausbildungen des Strebepfeilers, womit Maria Laach allen deutschen Bauten vorauseilt, offenbaren schon den Geist des großen Meisters, der den Plan des Laacher Münsters entworfen hat.

An der Nordseite ist das Kloster aufs innigste mit der Kirche verwachsen. Da die Trennungsmauer zwischen beiden schon bei der Errichtung des Klosters dem Plane der Kirche angepaßt werden mußte, so enthält ihre Anlage über die erste Gestaltung dieses Planes die wertvollsten Aufschlüsse. Sie hat sich naturgemäß auch am besten erhalten. So ist die Rekonstruktion des alten Klosters dort am leichtesten, wo sie für uns mit Rücksicht auf die Erkenntnis des ursprünglichen Kirchenplanes die größte Bedeutung hat.

An der Außenwand des südlichen Seitenschiffes zeigen die Lisenen noch heute die Gewölbekämpfer des alten Kreuzganges, Abb. 6[23]). Sie weisen vier verschiedene Profile auf. Am häufigsten kehrt die Umstellung der attischen Folge wieder, der Wulst zwischen zwei Kehlen, Abb. 6, Nr. 3. Das erste Profil auf Abb. 6 hat ein Gegenstück am Westchor, Abb. 12 Nr. 6. Das zweite mit der einfachen Schräge und dem

3) Vgl. hierzu auch die Aufnahmen der Meßbildanstalt.

Wulst darunter kommt nur einmal vor. Bezeichnend für die Frühzeit ist der Umstand, daß die Umrißlinie bei allen sehr steil verläuft. Das erkennt man am besten, wenn man die Zeichnung auf den Kopf stellt. Zwischen den Kämpfern wurde der Anschnitt der zehn quadratischen Gewölbe gefunden, welche hier mit Rücksicht auf die Fenster des Seitenschiffes an die Stelle der fünf rechteckigen im übrigen Kreuzgang treten mußten.

Das Gurtgesimse an der Westwand des südlichen Querschiffes setzte sich ursprünglich in gerader Linie am Ostflügel des Klosters als Dachgesimse fort. Dort wo das Gurtgesimse jetzt aufhört, sieht man an den Quadern der Kirche noch die 4 cm breite Fase, welche vom Querschiff zum Klosterbau überleitete. Dem Dache des Ostflügels war an der Kirchenwand wenig Spielraum gelassen. Es mußte sich unter den drei kleinen Fenstern halten, die im Innern der Kirche von den

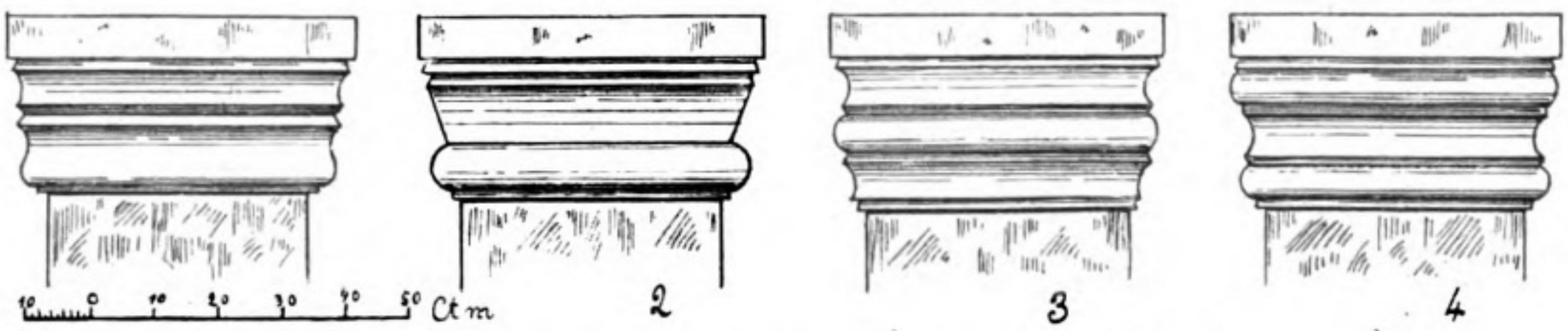


Abb. 6. Gewölbekämpfer des Kreuzganges längs der Kirche.

Wandarkaden umrahmt, das Querschiff von Süden her beleuchteten. Abb. 8. Darum steht das Mittlere etwas über der Achse der seitlichen Fenster. Unter dem Dachgesimse des Ostflügels zogen sich die Fenster des Dormitoriums hin. Sie waren von gleicher Größe wie die früher erwähnten Fenster des Refektoriums und bildeten mit ihnen eine Reihe. Darunter wölbte sich der Kreuzgang in seiner schlichten monumentalen Art. So der Laacher Kreuzgarten im Mittelalter (Titelbild). Die Haltung seiner klösterlichen Bauten legt ebenso sehr Zeugnis ab von der strengen Lebensweise der ersten Laacher Benediktiner als von ihrem architektonischen Taktgefühl gegenüber dem formenreichen Münster.

Wenden wir jetzt unsere Aufmerksamkeit der Kirche zu. Zunächst gilt es genauer festzustellen, wie weit durch den Bau des Klosters die Südseite der Kirche gefördert wurde. Das schöne, mit Karniesprofil und einem Zahnschnitt zwischen zwei Rundstäben umrahmte Rundfenster über dem Gurtgesimse der Westwand des Querschiffes zeigt an seinen ziegelförmig hergerichteten Stücken roten Sandstein und weißen Kalkstein in regelmäßiger Abwechselung (Abb. 24). Da die gleichzeitige Anwendung dieser beiden fremden Steinarten nur am Westchor begegnet, so wird auch die Herstellung beider Teile nahe zusammenfallen. Die West- und Südwand des Querschiffes dürfte daher zum Teil mit Rücksicht auf das Dach des östlichen Klosterflügels anfangs bis über das beschriebene Rundfenster emporgeführt

worden sein. Diese Höhe (10 m) trifft gerade den Kämpferpunkt der Gewölbe des Querschiffes.

Mit dem Nordflügel des Kreuzganges erhob sich die Seitenschiffsmauer bis zur Sohlbank der Fenster und der südliche Rundturm in gleicher Linie 5 m hoch bis dort, wo an den Wänden der gelbe Laacher Tuff, und an den Lisenen der rote Sandstein aufhören.

Der südliche Rundturm zog nun alsbald den übrigen Westbau bis zur gleichen Linie von 5 m nach sich. Aus dem hier verwendeten, und darüber nicht mehr auftretenden roten Sandstein und weißen Kalkstein geht das klar hervor. Der Fortgang des Kirchenbaues an der Nordseite läßt sich am sichersten durch die Verwitterung des gelben Tuffes feststellen. Der Baustoff, der anfangs aus den Brüchen an den Abhängen des Seebeckens gewonnen wurde, war vielfach mit Sand und Steinchen durchestzt, weil er aus den oberen Schichten stammte. Diese Zusammensetzung vermindert die Festigkeit des Steines. Die Außenseite der Quadern sind infolgedessen durch die Verwitterung vielfach abgerieselt oder abgeblättert. Diese Zerstörung zeigt sich an der Westwand des südlichen Querschiffes, besonders aber in gleichmäßiger Weise an den vier bis sechs ersten Schichten über dem Lavasockel der Westtürme, der nördlichen Seitenschiffsmauer, des nördlichen Querhauses und in der ganzen Krypta. (Abb. 7). Darüber hingegen sind die Quadern unverletzt. Soweit sie dem gelben Laacher Tuff angehören, stammen sie aus den besseren Lagen derselben Grube, deren Stoff regelmäßig in der Tiefe an Güte zunimmt.

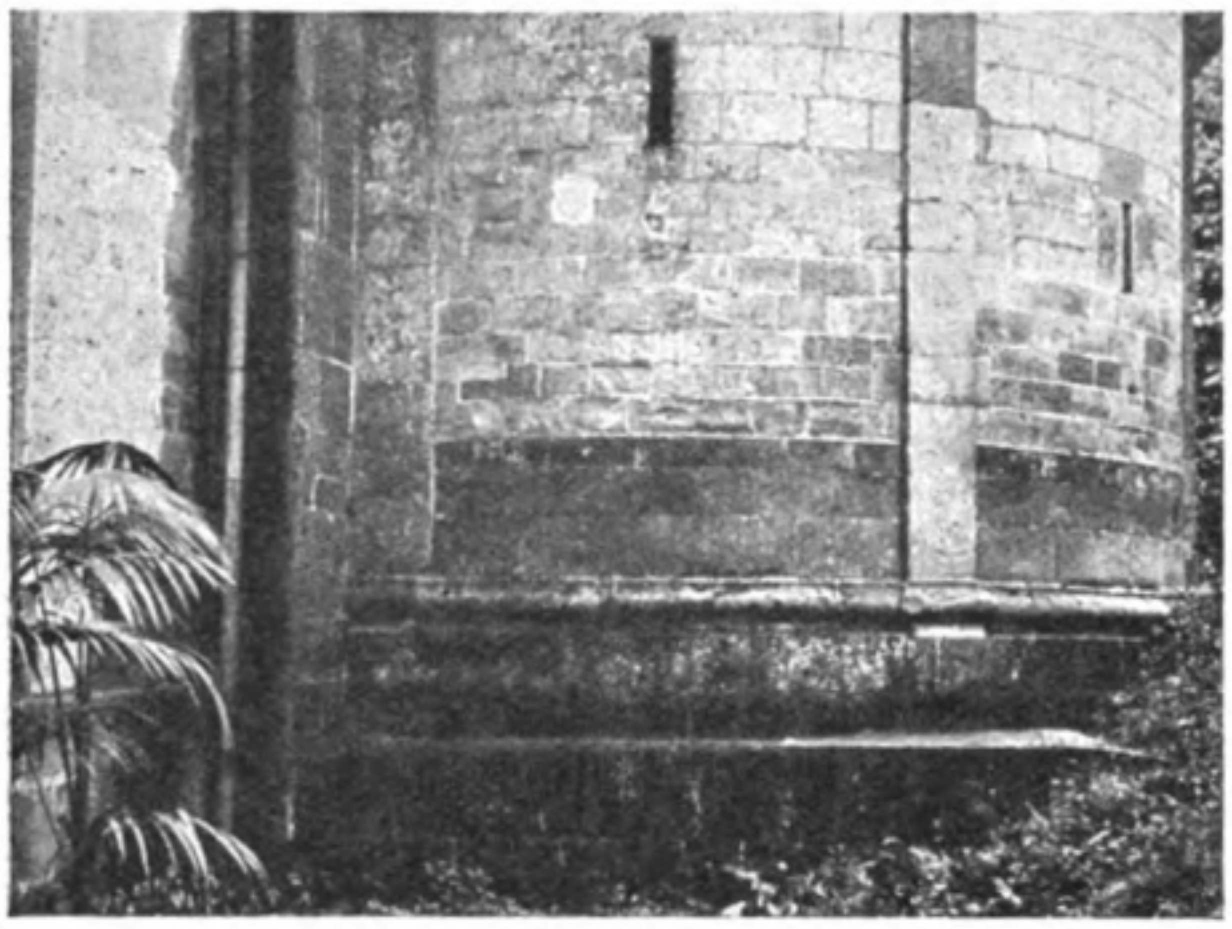


Abb. 7. Verwitterung der ersten Tuffschichten über dem Lavasockel am nördlichen Rundturm.

Da auch die übrigen Baustoffe an den genannten Teilen einheitlich auftreten, so ergibt sich aus der erwähnten Beobachtung, daß, wie an der Südseite, so auch an der Nordseite die Kirche von vornherein ganz in Angriff genommen wurde. Man beabsichtigte sie in allen Teilen gleichzeitig hochzuführen — ein Beweis wie umfassend die erste Bautätigkeit ans Werk ging. Von diesem Vorhaben ist man nach einiger Zeit abgegangen. Mit Sicherheit dürfen wir annehmen, daß der Tod Pfalzgraf Heinrichs im Jahre 1095 diesen Umschwung herbeiführte.

Man entschloß sich jetzt, zuerst das Querschiff fertigzustellen und im Anschluß daran den Ausbau des Ostchores und des Langhauses mit dem Westchore nach Maßgabe der Mittel und Kräfte allmählich folgen zu lassen. Die Wahl des

Querschiffes als vorläufiges Gotteshaus empfahl sich aus mehreren Gründen. Durch die Errichtung des anstoßenden Klosters war der Südflügel am weitesten vorangeschritten. Vor allem aber gewährte dieser Bauteil einen stattlichen einheitlichen Raum für den Gottesdienst. Stellte man den Hauptaltar an der Nordwand auf, so hatte man eine Kirche von 30 m Länge mit dem Sängerchore unter der Vierung in der Mitte und dem Haupteingang in bequemer Nähe des Kapitels und des Kreuzganges.

Die Frage, wie weit der mit dem Kloster nicht zusammenhängende Kirchenbau im Jahre 1095 gelangt war, läßt sich wegen der sofortigen Weiterführung desselben durch Adelheid natürlich nicht genau beantworten. Doch ist eine annähernde Schätzung aus folgenden Gründen wohl möglich. Einerseits müssen wir die gleichzeitige Inangriffnahme des ganzen Baues, die sich in der Verwitterung der ersten 4—6 Tuffschichten über dem Lavasockel zeigt, auf Pfalzgraf Heinrich zurückführen. Andererseits konnte die Pause, die in der Bautätigkeit nach der Hochführung des Querhauses eintreten mußte, wie sich zeigen wird, am geeignetsten nach der Fertigstellung der Sohlbank in den Abseiten stattfinden. Da nun zu Lebzeiten Pfalzgraf Heinrichs das Westchor sicher nicht höher als bis zur Sohlbank der Apsisfenster (3 m) gelangte und wie hier so auch an den beiden Strebepfeilern des Ostchores in der Höhe von 3,80 m der Übergang von der grobkörnigen zur feinen Lava sich zeigt, so dürfen wir annehmen, daß, bei gleichmäßigem Baubetriebe, ebenfalls die zwischen beiden Chören auf der Nordseite der Kirche liegenden Teile nicht über 3 m hinaufstiegen[24]. Diese Höhe bildet die mutmaßliche Baulinie Heinrichs an der Kirche, soweit sie nicht mit dem Kloster zusammenhängt. Die Baulinie Adelheids zu bestimmen, ist der Gegenstand des dritten Teiles.

3. AUSBAU DES QUERSCHIFFES.

Im ersten Teile habe ich die Mitwirkung der Pfalzgräfin Adelheid bei der Laacher Gründung dargelegt. Zu diesem Werke gab sie als »exhortans« vermutlich die erste

[24]) Die Gründe, die Huppertz anführt, um zu beweisen, daß das Bauwerk damals überall genau 4—5 m hoch gewesen sei (a. a. O. Taf. IV—VI, Text S. 63—64 und S. 95), sind, abgesehen von der Südseite, auch für die Nordseite nicht stichhaltig, weil sie vom wahren Sachverhalte abweichen. Der Übergang von der gröberen zur feineren Lava an den Strebepfeilern des Ostchores liegt nicht auf ziemlich gleicher Linie wie der Abschluß »des bräunlichen« (gelben) Laacher Tuffes, sondern 1,45 m darunter, bei einem Baukörper von 4—5 m ein nennenswerter Unterschied. Der weiße Kalkstein an den beiden östlichen Vierungspfeilern reicht genau bis zum Beginn der Apsisbogen des Querschiffes, welche 6 m über dem Boden der Kirche ansetzen. Dieses Material übersteigt somit erheblich beide am Ostchor angegebenen Punkte. Die Basaltquaderschicht, die sich nur an der Außenseite der West- und Nordwand des nördlichen Querschiffes findet, deckt nicht »den verwitterten Tuff« ab, denn unter ihr lagern an der Nordseite sechs, an der Westseite vier unverletzte Tuffschichten. Auch hat Siegfried nach dem Tode seines Stiefvaters nicht den Kirchenbau kurze Zeit fortgesetzt, wie Huppertz meint. Dieser Annahme widerspricht der Pfalzgraf in seiner Urkunde selbst, indem er sagt, daß er anfangs, als er noch jung war, seine Pflicht vernachlässigt habe.

Anregung. Bei dem rechtlichen Vollzuge der Stiftung, d. h. bei der Dotierung und bei der Bestimmung der Laacher Bewohner, nennt sie das Diplom Konrad III. »astipulans« und »assentiens«. Nach dem Tode ihres Gemahls tritt sie auf, »renovans pium factum mariti sui coram multis«. Ja die Bestätigungsbullen der Päpste Innozenz II. (1139) und Eugen III. (1147), deren ortsgeschichtliche und ortsrechtliche Mitteilungen unzweifelhaft wörtlich aus der Eingabe der Laacher Mönche entnommen sind, berichten geradezu, »daß das Kloster bekanntlich von Pfalzgraf Heinrich und seiner Gemahlin Adelheid in der Hauptsache erbaut worden sei[25].« Demnach dürfen wir der Pfalzgräfin den Ehrentitel einer wirklichen Mitgründerin von Maria Laach im vollen Sinne des Wortes nicht versagen. Er berechtigt uns aber auch zu der Annahme, daß sie das mit so großem Eifer begonnene Werk nach dem Ableben ihres Gemahls fortsetzen ließ.

Hiergegen könnten aus dem Stiftungsbriefe Siegfrieds Einwände erhoben werden. Diese undatierte Urkunde, deren Abfassung wir nach der Entlassung des Pfalzgrafen aus seiner Würzburger Haft am 15. August 1111 und vor seinem Tode am 9. März 1113 anzusetzen haben, berichtet nämlich, daß Pfalzgraf Heinrich »nur das Fundament der Kirche gelegt habe«. Die von mir angenommene Weiterführung des Baues durch Adelheid übergeht er mit Stillschweigen.

Um die erste Schwierigkeit zu lösen, genügt es, den Sinn der Worte richtig zu verstehen. Der Ausdruck »ecclesia« wird in dem Schriftstück stets nur gebraucht, um damit das ganze Kloster zu bezeichnen, niemals die Basilika allein. Das gilt besonders von der in Rede stehenden Stelle: »fundamentum eius tantummodo posuit«. Diese Worte beziehen sich auf jene »predicta ecclesia«, von der die Urkunde unmittelbar vorher sagt, daß sie »Lacus« genannt werde[26]. Unter dem Namen Laach ohne Zusatz wird aber niemand die Basilika allein verstehen. Wären die technischen Fundamente der letzteren gemeint, dann hätte die Urkunde ohne Zweifel den Plural »fundamenta« gebraucht, wie es in Gründungs- und Weihinschriften geschieht. Der fragliche Ausdruck ist demnach nur eine Formel und bedeutet, Heinrich hat den Grund zum Kloster gelegt, sowohl durch den Beginn des Baues als durch die Einführung der Mönche[27].

[25]) In primis ipsum locum qui Lacus vocatur, in quo idem cenobium a prefato Henrico nobili palatino comite et Athelheide uxore sua praecipue constat esse constructum liberum ab omni iure et potestate seculari. Mittelrhein. Urkdbch. I, S. 561 u. S. 602. Görz, Mittelrhein. Regesten S. 529 f.

[26]) Vgl. den Urkundentext Anhang Nr. 1.

[27]) Liest man die Urkunde 425 des Mittelrhein. Urkdbuches aufmerksam durch, so erkennt man sofort, daß ecclesia durchgängig nicht den Sinn von Kirche im engeren Sinne d. h. von Basilika hat, sondern die gesamte Klosteranlage, natürlich mit Einschluß der Basilika und nach dieser als dem hervorstechendsten Teil benannt, bezeichnet. Das entspricht dem Sprachgebrauch jener Zeit. Du Cange gibt in seinem Glossar Beispiele dafür, daß ecclesia für monasterium, ja sogar für prioratus steht. Noch mehr Beispiele bieten die Urkunden im Mittelrhein. Urkdbch. Es wird dabei auch die Bezeichnung der an einem Orte versammelten Gläubigen als ecclesia, wie sie schon im Neuen Testament vorkommt, mitspielen. Es liegt gar kein Grund vor, diese Bedeutung im zweiten Satze der Urkunde nicht anzunehmen.

Mit der gegebenen Erklärung des Wortes »ecclesia« stimmt die Auffassung überein, die Siegfried von seiner Aufgabe, die Stiftung zu vollenden, »labor ecclesie perficiende« im weiteren Verlaufe der Urkunde an den Tag legt. Die Weiterführung des Baues erwähnt er mit keinem Wort. Dafür beschäftigen ihn ausschließlich die rechtlichen Verhältnisse des Klosters. Er unterstellt es auf immer der Abtei Afflighem in Brabant, »weil beide auf seinem Grundeigentum liegen«. Er trifft eingehende Bestimmungen über die gemeinsame Abtswahl beider Klöster, über die Rechte und Pflichten der Vögte, über das Begräbnis der letzteren und seiner Familie und schließt mit der Aufzählung der Güterliste. Damit hat er die Stiftung der ecclesia lacensis rechtlich vollendet, sie ist nun selbständig, »libertati tradita«, auch dem Rechte ihrer Stifter entzogen.

Das Stillschweigen Siegfrieds über die Weiterführung der Bautätigkeit durch seine Mutter braucht nicht zu befremden, da er auch ihre feierliche Erneuerung der Stiftung vor vielen Zeugen nicht erwähnt. Überhaupt ist die historische Einleitung seiner Urkunde im Vergleich zum Diplom Konrad III. sehr lückenhaft, obschon er mitzuteilen verspricht, »qualiter et a quibus ecclesia quae vocatur Lacus constructa sit«.

Mit der Erneuerung der Laacher Stiftung durch Siegfried hat man allgemein einen Wiederbeginn der Bautätigkeit in Verbindung gebracht. Wie wenig diese Annahme, wie gut hingegen die Fortsetzung des Baues durch Adelheid begründet ist, zeigt ein Blick in die gleichzeitige wirtschaftliche Entwicklung des Klosters, die doch naturgemäß eine wichtige Grundlage für jede größere Entfaltung der Baukunst bildet. Nun hat aber Siegfried, vermutlich nach dem Tode seiner Mutter, die wirtschaftliche Lage der Mönche nicht unbedeutend verschlechtert, indem er ihnen den großen Bendorfer Hof mit allem Zubehör entriß. Was er dafür dem Kloster bei der Erneuerung der Stiftung gewissermaßen als Entschädigung zurückgab, »vier Mansus in Kruft, Hoverhof und Meylem in Brabant«, konnte den Verlust bei weitem nicht aufwiegen. Die beiden letztgenannten Güter waren wegen ihrer großen Entfernung von geringem Werte und gingen deshalb bald in den Besitz von Afflighem über. Aus demselben Grunde konnte aber auch dieses für sein neues Tochterkloster wenig tun.

Die Erträgnisse der übrigen Stiftungsgüter reichten nur notdürftig aus, um den Lebensunterhalt der Mönche zu bestreiten. Ihre wiederholt erwähnte große

Predecessor et dominus meus Heinricus comes palatinus exhortante uxore sua Athelheide uidelicet matre mea predictam ecclesiam edificare cupiens fundamentum eius tantummodo posuit. Heinrich wollte natürich das Kloster Laach (ecclesia que uocatur lacus) gründen, kam aber nicht dazu, die Gründung selber ganz durchzuführen. Das ist der Sinn des Satzes. Wir sind keineswegs gezwungen, das Bild vom Fundament wörtlich zu nehmen, so daß Heinrich nur die Fundamente des materiellen Baues errichtet hätte. Aber selbst wenn wir das zugeben wollten, müßten wir daran festhalten, daß Heinrich die Fundamente des gesamten Klosterbaues, nicht der Basilika allein gelegt hat. Wahrscheinlich will die Urkunde aber sagen, daß Heinrich die von ihm geplante Klostergründung nur in ihren Anfängen gesehen hat. So erklärt es sich auch leicht, daß Siegfried im Folgenden gar nichts von dem Weiterbau sagt, sondern nur von der Sicherstellung und Dotierung des Klosters spricht. (Anmerkung von P. Odo Casel O. S. B.)

Armut im 12. Jahrhundert läßt uns darüber nicht im Zweifel [28]). Eine bescheidene Bautätigkeit war unter diesen Verhältnissen nur so weit möglich, als man über eigenes Material und eigene Kräfte verfügte. So blieb es volle drei Jahrzehnte. Bis 1130 fand, nach Ausweis der erhaltenen Urkunden, merkwürdigerweise keine einzige größere Schenkung an das Kloster statt. Von anderen Bauherren aus dieser Zeit ist nichts bekannt. Erst in dem genannten Jahre vermachte das ritterliche Ehepaar Johann und Mechtilde von Ebernach an der Mosel der jungen Abtei ihre dortigen Besitzungen, woraus sich die Propstei gleichen Namens entwickelte [29]). Darauf folgten bis zur Mitte des Jahrhunderts viele weitere Zuwendungen größeren und kleineren Umfanges. Die Bullen Innozenz II. und Eugen III. geben uns hiervon eine ziemlich vollständige und im ganzen chronologische Übersicht.

Mit dieser Erstarkung des Klostervermögens seit 1130 geht der Ausbau des Vierungsturmes, des Langhauses und des Westchores bis zur Weihe der Kirche, 1156, gut zusammen. Die Teile des Klosters und des Gotteshauses, die vorher fertiggestellt wurden, lassen sich nicht minder passend auf Heinrich und Adelheid zurückführen. Damit scheidet Siegfried als Bauherr aus. Das stimmt nicht nur mit seinem reichbewegten politischen Leben, seiner Sorge für das Kloster Herrenbreitungen und mit dem Tiefstand des klösterlichen Wirtschaftsbetriebes, sondern auch mit den ausdrücklichen Worten der Bulle Innozenz II. überein, die im Jahre 1139 den Kloster- und Kirchenbau, soweit er damals fertig war, »in der Hauptsache« Heinrich und Adelheid, zuschreiben. Hätte Siegfried für den Bau etwas Nennenswertes getan, so sieht man nicht ein, warum er hier nicht nach seinen Eltern als Bauherr aufgeführt worden wäre.

Es ist nun meine Aufgabe, zu zeigen, wie die bisherigen Ausführungen durch die Verwitterung, das Material und die Formensprache des Baues bestätigt werden. Als das Innere der Kirche vom Verputz befreit wurde, traten im Langhause, vor allem an den sechs ersten Schichten über dem Sockel, dieselben Verwitterungen zutage, wie ich sie oben am Außenbau geschildert habe. Auch war die Sohlbank der Fenster an der Nordseite stark zerstört. Die nämlichen Wetterschäden sind heute noch in der Krypta zu sehen. Hier zeigen besonders die in weichem, grauem Sandstein hergestellten Halbsäulen der Westwand tiefe, vom abströmenden Regen gegrabene Furchen. Ein Hinweis auf die hohe Mauer, die das Querschiff nach Osten hin während der Bauunterbrechung vorläufig abschloß. Dagegen wurden diese Schäden im Querschiff nicht beobachtet. Als kürzlich die Nebenapsiden an der Ostseite des Querschiffes vom alten Verputz entkleidet wurden, konnte nirgendwo eine Spur von Verwitterung entdeckt werden.

[28]) So berichtet der Laacher Mönch Heinrich von Münstereifel (c. 1214) in seiner Schrift: Liber de ortu charitatis, Westdeutsche Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst XVII, (1893), S. 100. Ebenso Abt Joh. Augustin (gest. 1568), De paupertate priscorum monachorum lacensium, Rituale, Bonn, Univ.-Bibl. Hs. 354, fol. 65.

[29]) Mittelrhein. Urkdbch. I, S. 529.

Weist diese Tatsache schon deutlich auf die Fortsetzung des Baues am Querhause hin, so läßt uns der gelbe Laacher Tuff noch erkennen, wie der Ausbau sich im einzelnen vollzog.

Man führte die Querschiffsmauern rundum zunächst bis zur Schließung der tiefer sitzenden Vierungsbogen und der obersten Fenster des Querhauses auf (Abb. 8). Das können wir am Außenbau leicht erkennen. Bis zur genannten Höhe steigt der gelbe Tuff in unvermischter Schichtung empor, wie an den untersten Teilen. Nun wurden die tiefer stehenden Vierungsbogen im gelben Tuff übermauert bis zur Schließung der beiden andern Vierungsbogen, deren Scheitel die Höhe des Mittelschiffes bildet. Dieser weitere Aufbau der Vierung erreicht bis zum Dache eine Höhe von 3 m. Er forderte als Widerlager naturgemäß auch eine Höherführung des Querschiffes. Dieselbe geschah in folgender Weise. Der Südflügel des Querhauses wurde bis zum Dache ausgebaut. Er zeigt an diesem Teil einen bemerkenswerten, regelmäßigen Wechsel der Schichtung zwischen dem bisher verwendeten gelben und einem andern dunkelgrauen Tuff. An der West- und Südwand wechseln zwei graue Schichten mit einer gelben, an der Ostwand umgekehrt eine gelbe mit zwei grauen. Hier erstreckt sich der Schichtenwechsel auch auf den anstoßenden Flankenturm. Der Nordflügel des Querhauses erhielt den vollen Ausbau bis zum Dache nur teilweise. Die Ost- und Westwand wurden in der Höhe des

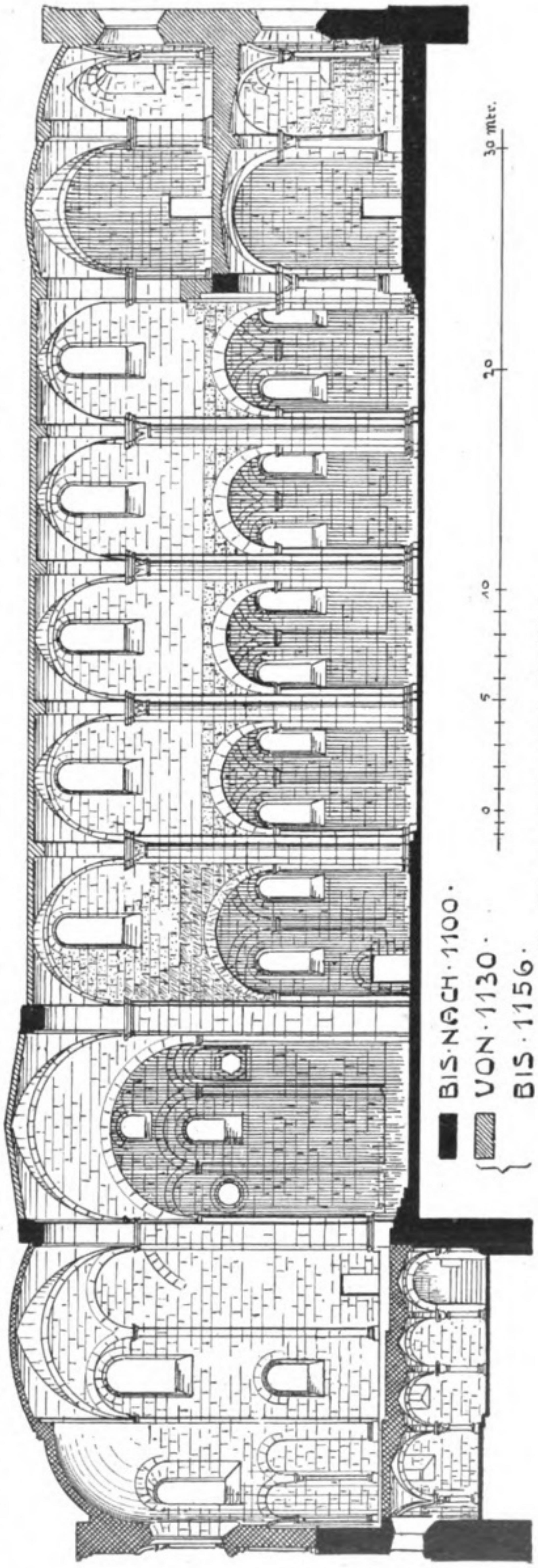


Abb. 8. Längenschnitt durch die Kirche.

Daches nur bis zur Mitte notdürftig als Widerlager ausgeführt und endigten hier in einer laufenden Verzahnung. Diese ist an beiden Wänden heute noch ganz deutlich zu erkennen. An der Turmwand auf der Ostseite hebt sie sich in gelbem Tuff über dem Gewölbe von der späteren Fortsetzung in grauem Tuff ab. An der Westwand endigt die Verzahnung außen vor der Mittellisene. Hier zeigt sich auch wieder der Schichtenwechsel wie an der Westwand des Südflügels. Auf zwei graue Tuffschichten folgt eine gelbe. Während endlich die Freilisenen der Nordwand drei Blendbogen tragen, stützen sie an der Südseite das Gurtgesimse.

Wie bewerkstelligte nun unser Baumeister die Sicherung der Vierung nach Osten und Westen? Im Chore kamen die Flankentürme seinem Zwecke vortrefflich entgegen. Mit dem Bau aufs innigste verwachsen, mußten sie ohnehin bis zum Dache der anstoßenden Schiffe mitaufgeführt werden, was der gelbe Tuff auch bestätigt. Um die Drucklinie der Obermauer aber noch sicherer in die Turmwand zu bannen, die vermutlich vor den Fenstern des Chores in einer stehenden Verzahnung abschloß, brachte er in den Chorwänden noch Strebebogen an (Abb. 8).

Nicht so einfach gestaltete sich die Sicherung der Vierung nach dem Langhause hin. Unser Architekt wählte das natürlichste und zuverlässigste Mittel. Mit der Vierung ließ er gleichzeitig alle Scheidbogen des Mittelschiffes und die Bogen des Westchores bis zur Apsis mitaufführen. Die Entfernung des Verputzes versetzt uns in die glückliche Lage, diese Tatsache unzweifelhaft zu erkennen. Der gelbe Laacher Tuff ist auch hier wieder zunächst unser Führer. Im ersten Joch vor der Vierung steigt er mit der östlichen Leibung des Fensters zu dessen Bank, dann in schräger Linie zu dem hier angebrachten Basaltwiderlager herab. In den folgenden vier Jochen füllt er die Zwickel der Bogen bis zur Scheitelhöhe aus. Beim Übergang vom Mittelschiff zum Westchor erhebt er sich bis zum Gesimse der Emporenbrüstung, fällt über den Bogen, die den Eintritt in das Westchor vermitteln, auf zwei Schichten herunter (Abb. 34) und steigt dann im Westchor vom Kämpfer der Eckpfeiler in laufender Verzahnung einerseits zu den Portalbogen, anderseits zur Sohlbank der Apsis herab. Die beschriebene Linie zeigt sich gleichmäßig auf beiden Seiten des Langhauses (Abb. 8) [30]).

Es ist nicht zu verkennen, daß der Baumeister auf diese Weise das einfachste und sicherste Mittel wählte, um eine Ausweichung oder eine Verschiebung des Baues zwischen den fünf mächtigen Scheidbogen zu verhüten, die wohl sicher eingetreten wäre, wenn er mit dem ersten oder dem zweiten Bogen vor der Vierung einstweilen abgeschlossen hätte.

War damit für die Verbindung des Querschiffes mit dem Langhause aufs beste gesorgt, so wandte unser Architekt dem unmittelbar unter dem Drucke der Obermauer stehenden Unterbau noch seine besondere Aufmerksamkeit zu. Der 3 m tiefere

[30]) Auf dem Längenschnitt ist der gelbe Tuff im Langhause punktiert, das gleich zu erwähnende Basaltwiderlager im ersten Joch schraffiert.

Ansatz der Gewölbe in den Querhausflügeln war schon von Anfang an auf eine bessere Sicherung dieser größten Steindecken der ganzen Kirche sowohl als des Vierungsturmes berechnet. Jetzt aber, wo die Vierung ausgebaut werden sollte, bevor das Langhaus ganz fertiggestellt werden konnte, galt es noch besondere Maßregeln zu treffen. Nun wurden die Bogen im ersten Joche des Langhauses bis zur Kämpferhöhe der Vierung noch mit der harten Basaltlava übermauert und aus demselben Material, entsprechend den Strebebogen auf der Ostseite, noch schräg aufsteigende Widerlager aufgeführt, um dem Seitenschub der Vierungsbogen und zugleich dem Drucke der Obermauer noch besser zu begegnen. Nur in dem beschriebenen, vorläufigen Bauabschluß findet diese ganze Versicherung der Vierung nach Osten und Westen hin ihre volle befriedigende Erklärung.

Der tiefere Ansatz der Gewölbe in den Querhausflügeln erzielt jedoch nicht nur den eben erwähnten praktischen Zweck. Er bringt auch einen doppelten ästhetischen Vorteil mit sich. Die Arme des Querschiffes erhalten dadurch den Charakter selbständiger, gut proportionierter Seitenräume, deren Mittelpunkt die Nebenapsiden mit ebenfalls gut abgewogenen Verhältnissen bilden. Seitdem die südliche Apsis mit Mosaiken ausgestattet ist, kommt dieser Vorzug erst ganz zur Geltung. Dabei verliert das Querhaus nichts von seiner Mitwirkung am Gesamtraum des Inneren. Ich kenne keine gleichzeitige romanische Kirche, deren Querhausflügel einen so bedeutenden, geschlossenen Raumeindruck hervorrufen.

Im Langhause vermittelt das Querschiff eine doppelte, gleichmäßige Höhensteigerung der Bogen, zunächst vom Mittelschiff zur Vierung, dann von der Vierung zum Presbyterium.

Nicht nur das Mittelschiff, auch das erste Joch der beiden Seitenschiffe wurde bis zum Dachgesimse, einschließlich des Rundbogenfrieses, gleichzeitig mit dem Querhause aufgeführt. Das ergibt sich aus folgenden Beobachtungen. Die Wände der Abseiten sind bis hinter der zweiten Doppellisene ganz in gelbem Laacher Tuff hergestellt. Hier steigt er in stehender Verzahnung an der östlichen Leibung des dritten Fensters zur Sohlbank herab. Die übrigen Teile der Seitenschiffe über der Fenstersohle sind später in hellem Tuff ausgebaut worden. Die kleinen Bogen des Rundbogenfrieses wurden über den beiden ersten Fenstern nicht so gleichmäßig im Halbkreis gebildet wie über den folgenden, sondern etwas überhöht und in der Linie etwas freier gehalten, was ihnen ein viel eigenartigeres Gepräge verleiht. Die Überhöhung der Bogen hat ihren Hauptgrund darin, daß die in Lava hergestellten Konsolen bereits die Ansätze zu den Bogen besitzen, wie eine ältere und eine neuere Konsole nebeneinander unter dem ersten Bogen hinter der zweiten Freilisene auf Abb. 9 besonders anschaulich beweisen. Zeigt sich hier nicht ein Gegenstück zu den Plättchen, die wir in der Einzahl oder verdoppelt auf dem oberen Pfühl der frühromanischen Säulen- und Pfeilersockel sowohl in unserer Kirche als anderswo finden? Endlich sind die älteren Konsolen mit geometrischen und anderen Figuren geschmückt. So ergibt sich



Abb. 9. Rundbogenfries am nördlichen Seitenschiff vor dem Querhause.

ein dreifacher Unterschied zwischen dem älteren und späteren Rundbogenfries, der beiden einen ganz anderen Formcharakter aufprägt. Derselbe hat seinen Grund in der großen Bauunterbrechung, die ich rund zwischen 1100 und 1130 annehme. Nach diesem Zeitpunkt kann ein längerer Stillstand der Bauführung bis zur Weihe der Kirche im Jahre 1156 nicht mehr stattgefunden haben.

Hier drängt sich ein Vergleich mit dem Rundbogenfries an den Nebenapsiden des Querhauses auf (Abb. 10). Derselbe besteht aus regelmäßig gebildeten Doppelbogen, die untereinander geradlinig abgestuft sind. Obgleich schon an den fein scharrierten Tuffplatten überhöht, setzen diese Bogen sich auch noch an den aus Lava hergestellten Konsolen fort und bestimmen konsequent die ganze Gliederung der Konsolenverzierung. Die senkrechte Teilung besteht aus einem erhöhten Mittelstück und zwei tieferen Seitenstücken; das Profil bilden Platte, Wulst und Karnies, natürlich im Kleinen. Die Überführung der Bogen in das Profil der Konsolen verleiht den letzteren etwas Leichtes und Feines, was man bei den später üblich gewordenen Konsolenformen vermißt. Diese wollen lediglich Stützpunkte sein, hemmen aber dadurch den Fluß der Bogenlinie. Dagegen wirkt der Rundbogenfries der Seitenapsiden unter dem breiten Karnies des Dachgesimses wie ein leichter, festlicher Fransenbehang.

Bisher haben wir den Ausbau des Querhauses fast nur an der Hand des Laacher Tuffes verfolgt. Mit ihm verbindet sich aber noch anderes Material, wodurch das Querschiff sich als der älteste hochgeführte Teil der Kirche zu erkennen gibt. Der weiße Kalkstein, der neben dem roten und grauen Sandstein die ältesten Teile der Kirche kennzeichnet, ist am Querschiff am ausgiebigsten verwendet. An den östlichen Vierungspfeilern steigt er 6 m hoch hinauf. Von da springt er zu den Stirnbogen der Seitenapsiden über, die er in malerischem Wechsel mit der blauen Lava belebt. Dasselbe Spiel mit dem roten Sandstein wurde schon früher (S. 13) am Rundfenster in der Westwand des südlichen Querhausflügels erwähnt. Die letzten Stücke des weißen Kalksteins finden wir endlich an den Kapitellen und Basen der Fenster, deren reiche Umrahmungen er wie mit lichten Punkten schmückt.

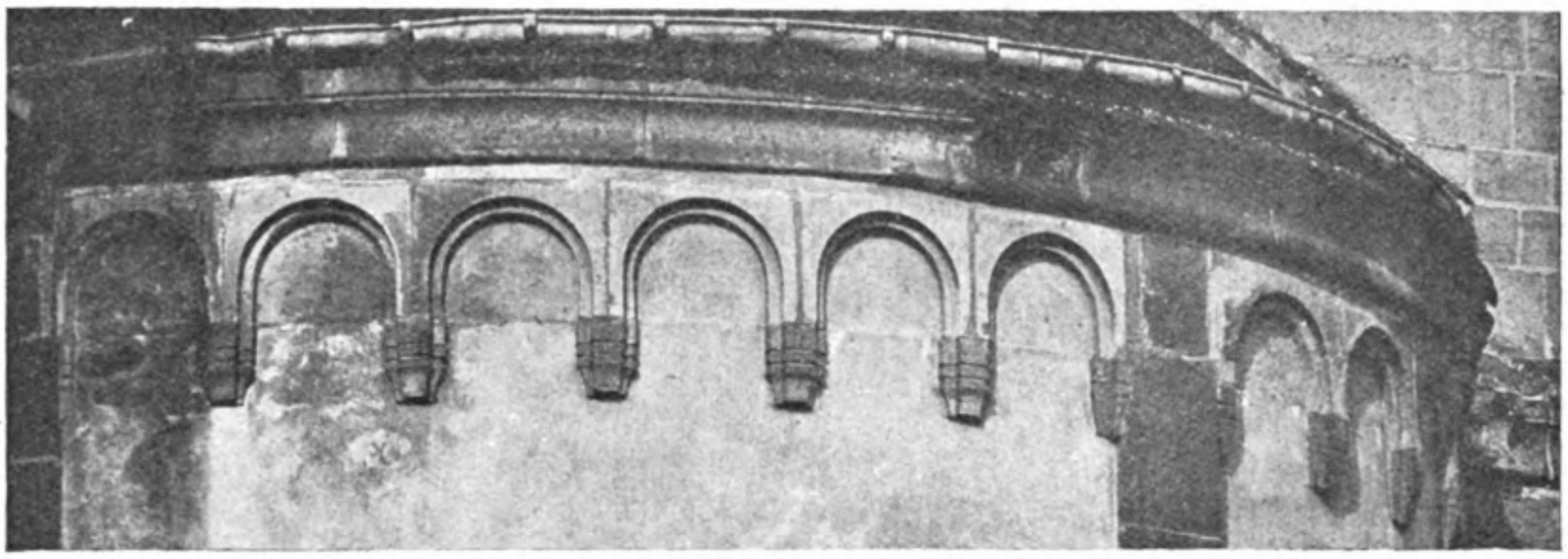


Abb. 10. Rundbogenfries an der nördlichen Nebenapsis.

Ist es auch im allgemeinen unzulässig, aus dem regelmäßigen Farbwechsel der Quadern, wie er eben beschrieben wurde, sichere chronologische Schlüsse zu ziehen, weil er vereinzelt noch das ganze 12. Jahrhundert hindurch vorkommt, so steht doch fest, daß er sich im 11. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreute. Das bestätigen auch die Laacher Bauten. Obschon hier die blaue Lava und der Tuff beständig nebeneinander verwendet wurden, die erste an den konstruktiven Teilen, der andere an den Wänden, so finden wir den Schichtenwechsel doch nur an den Teilen der Kirche, die wir der Wende des 11. Jahrhunderts zuweisen müssen. Der Wechsel zwischen weißem Kalkstein und blauer Lava begegnet uns dreimal; an dem Bogen der Türe, die vor dem Querschiff vom Kreuzgang in die Kirche führt, und an den Stirnbogen der beiden Nebenapsiden. Roter Sandstein und weißer Kalkstein wechseln regelmäßig an der Stromschicht des Rundfensters in der Westwand des südlichen Kreuzarmes und an einem später zu erwähnenden Schachbrettmosaik im Bogenfelde des nördlichen Portals der Westfront. Selbst der Wechsel zwischen gelbem und grauem Tuff wurde nicht verschmäht, wie wir eben gesehen haben, sobald beide gleichzeitig in Anwendung kamen. Zusammen bilden diese Beispiele eines farbenfrohen Geschmackes ein sehr ausgeprägtes Merkmal jener Zeit, die es sich so viel kosten ließ, roten Sandstein und weißen Kalkstein aus fernen Gegenden an die Ufer des Laacher Sees schaffen zu lassen. Das ist die Bauperiode Heinrichs und Adelheids.

Überblicken wir den vorhin beschriebenen Bauabschluß noch einmal als Ganzes, so läßt er deutlich die Absicht erkennen, nach Hochführung des Querschiffes die anderen Teile bald folgen zu lassen. Man rechnete offenbar damit, daß Pfalzgraf Siegfried wenigstens nach dem Tode seiner Mutter Adelheid sich seiner Verpflichtung erinnern und das Werk fortsetzen würde. In dieser Erwartung wurden aber die Mönche bitter getäuscht. Statt zu helfen, schädigte er sie durch die Entziehung des Bendorfer Hofes. Diese schmerzlichen Ereignisse haben gewissermaßen einen symbolischen Ausdruck gefunden in der jähen Unterbrechung, die der beschriebene Bau-

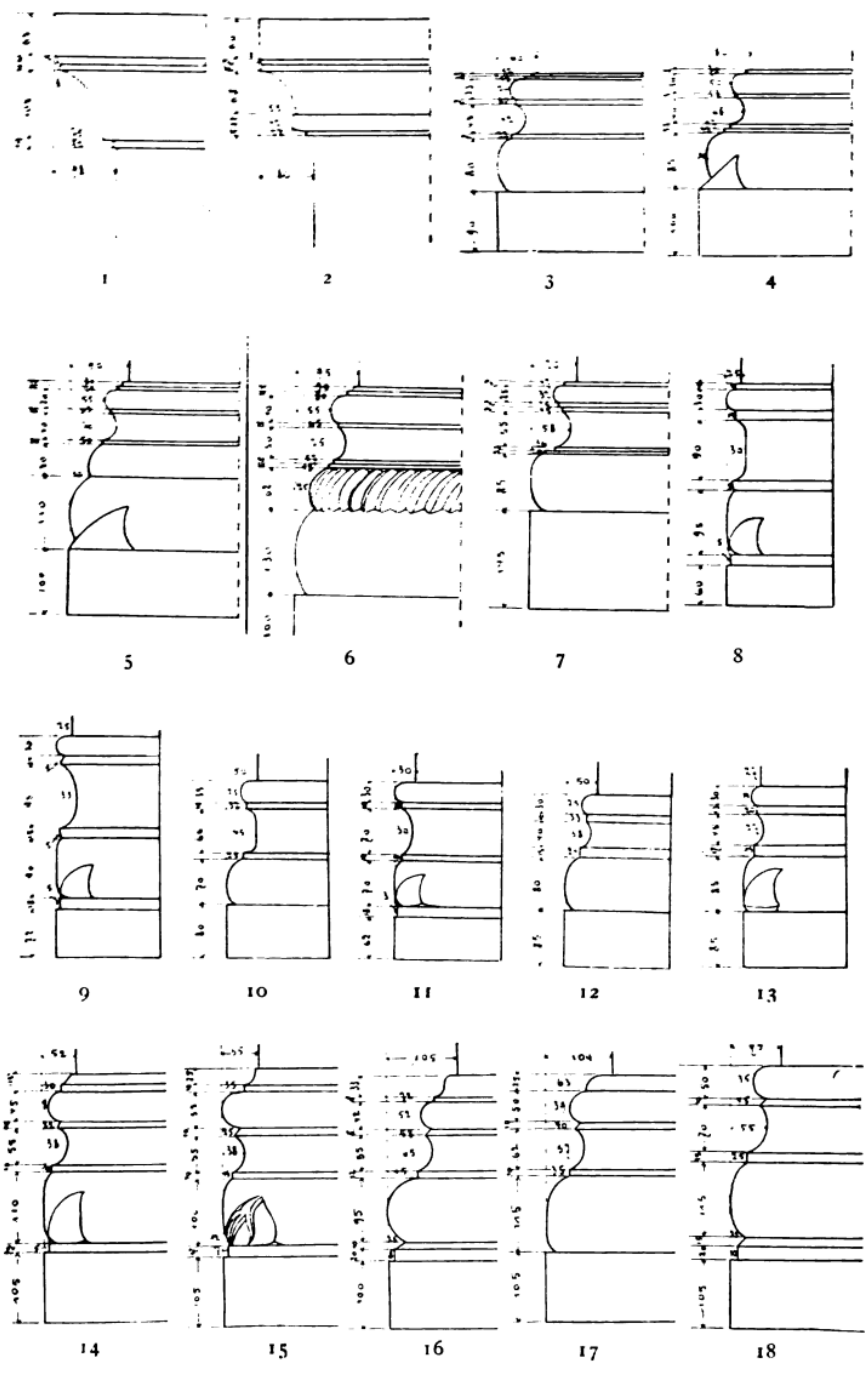


Abb. 11. Kämpfer- und Sockelprofile. 1—6 Krypta, 7 Ostchor, 8—13 Fenster des Querhauses, 14—15 Halbsäulen des Mittelschiffes, 16—18 Pfeiler des Mittelschiffes.

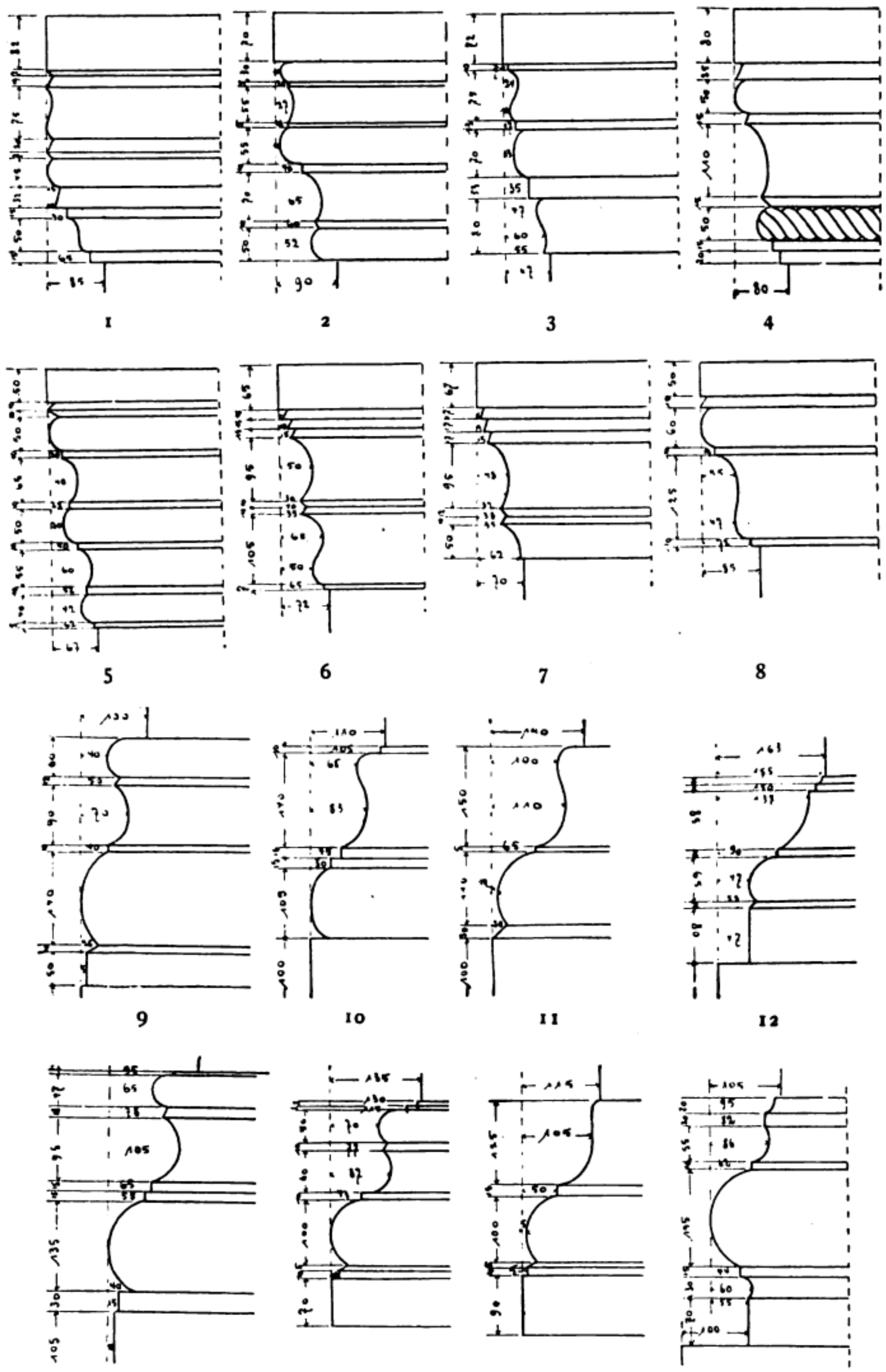


Abb. 12. Kämpfer- und Sockelprofile. 1—4 Untere Kämpfer im ersten Joch vor der Vierung, 5—8 untere Kämpfer am Westchor, 9 Vierung, 10—11 Abseiten vor der Vierung, 12 äußeres Profil der südlichen Nebenapsis, 13—15 Westchor, 16 Sockel des nördlichen Rundturmes.

abschluß uns heute noch an so vielen Stellen erkennen läßt, besonders am nördlichen Kreuzarm und an dem großen Blendbogen am Eingange des Westchors, den die gelbe Tufflinie mitten durchschneidet (Abb. 34).

Wollte man dagegen zwei größere Unterbrechungen des Kirchenbaues annehmen, die erste nach 1095, die zweite nach dem Ausbau des Querschiffes zwischen 1130 und 1156, so ließe sich zunächst nicht erklären, warum die letztere so plötzlich geschah, da doch damals hinreichende Mittel zur Verfügung standen. Noch schwerer aber dürfte es sein, die nötige Zeit für die Fertigstellung der Bauteile zu finden, die wir nach Ausweis der Formensprache vor der Weihe im Jahre 1156 anzusetzen haben. Es sind das nicht wenige: Vierungsturm, Langhaus, Westchor und die Einwölbung der ganzen Kirche. Auch nach Dehio deuten die Profile und der Schmuck der Würfelkapitelle im Langhause eher auf die Zeit vor als nach der Mitte des 12. Jahrhunderts [31]). Übrigens ist der letztere Abschnitt durch den Ausbau des Ostchores, der oberen Hälften der Chortürme, der drei Westtürme und der Nikolauskapelle im Garten hinreichend besetzt. Daran reiht sich bekanntlich als krönendes Schluß- und Meisterwerk der Laacher Bautätigkeit zu Beginn des 13. Jahrhunderts das Paradies. So sind die einzelnen Bauteile am besten auf die entsprechenden Bauzeiten verteilt.

Mit der dargelegten Zeitbestimmung der Laacher Frühbauten, der Krypta, abgesehen von der Wölbung, des Querschiffes und des Langhauses bis zur Schließung der Scheidbogen, läßt sich m. E. auch die Formensprache, soweit wir ihre Entwicklung kennen, wenigstens bis zu dem Grade in Einklang bringen, daß sie nirgendwo dieser Datierung sicher widerspricht.

Fassen wir zunächst die Krypta ins Auge. Wie an andern Orten, so zeigt auch die Laacher Unterkirche in der Bildung ihrer Zierglieder eine bewußt gewollte Einfachheit und Gleichförmigkeit. Dieser schlichte Schmuck entspricht der Art des Raumes sowohl als seiner spärlichen Beleuchtung. Von den vierzehn Kapitellen der sechs Rundsäulen und acht Halbsäulen zeigen alle bis auf die zwei antikisierenden vor der Apsis die Würfelform mit halbrundem, einfachem Schilde. Der Abakus besteht überall aus Platte, doppeltem Plättchen, halber Hohlkehle und Stäbchen. Dieselbe Folge, der Astragal ausgenommen, begegnet an den Kämpfern der Pfeiler. Das Profil der Basis steigt meistens in überraschend feiner Linie, bei normalem Unterschied der Ausladung zwischen den beiden Pfühlen, zum Schaft empor. Nur die vier Stücke, welche mit drei Pfühlen ausgestattet sind, konnten die steile Haltung der Frühzeit nicht verleugnen. Bei zweien ist ein Pfühl in ein Schraubengewinde umgewandelt (Abb. 11, 6). Sie haben ein ganz genaues älteres Gegenstück aus dem 11. Jahrh. im Keller des Bischofshofes in Trier [32]). An drei Säulenfüßen begegnen auch

[31]) Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, (1911). S. 200. Bei einer anderen Gelegenheit hoffe ich mit neuen Gründen zu zeigen, daß das Ostchor mit Unterstützung der Gräfin Hedwig von Are höchstwahrscheinlich nach der Weihe der Kirche vollendet wurde.

[32]) Siehe Chr. W. Schmidt, Baudenkmale. Trier 1839. 2. Lief., Taf. 6, M', Text S. 55.

die Ecksporen. Sämtliche beschriebene Bauteile sind in weißem Kalkstein oder grauem Sandstein ausgeführt, die nur in der ersten Bauzeit verwendet wurden. (Abb. 11, 1—6.)

So einheitlich das Gepräge der Zierglieder in der Krypta zutage tritt, so fehlt es dennoch nicht an ganz charakteristischen Verwandtschaftszügen mit den entwickelteren Formen der Kirche, soweit diese in der Frühzeit bis nach 1100 fertig wurde. Solche Einheitsmerkmale, wodurch die genannten Teile der Krypta durch ein neues, starkes Band in eine ununterbrochene Bauführung zusammengeschlossen werden, verdienen unsere besondere Beachtung. Hierher gehört vor allem der Einfluß der frühlombardischen Ornamentik, deren Eigentümlichkeiten an den antikisierenden Kapitellen der Krypta und am oberen Fenster in der Westwand des südlichen Querschiffes deutlich zutage treten. Weiter unten wird davon ausführlicher die Rede sein.



Abb. 13. Säulenfuß aus der Krypta.

Die steile und hohe Basis hat besonders am Westfenster des nördlichen Kreuzarmes Vertreterinnen, die im 11. Jahrhundert nicht leicht ihresgleichen finden werden (siehe Abb. 11, 8—11). Der Halbsäulenfuß, der im Mißverhältnis von Breite und Höhe am weitesten geht und dazu keinen Unterschied der Ausladung zwischen den beiden Pfühlen einhält, erreicht eine Höhe von 38 cm bei nur 13 cm Breite[33]). Der untere Pfühl erscheint ebenso unschön abgeplattet wie die hohe Kehle verflacht. Auch ist die Stärke der beiden Pfühle nicht aufeinander abgewogen. Man muß jedoch zugeben, daß diese hohen Sockel in der Höhe, die sie einnehmen, infolge der optischen Verkürzung, besser wirken als diejenigen, welche das für die Augenhöhe normale Profil besitzen. Die letzteren scheinen verkümmert und zusammengedrückt. Wieweit hierbei künstlerische Berechnung mitwirkte, ist schwer zu sagen. Die Pfeiler des Langhauses weisen mit einigen Ausnahmen an den Halbsäulen das steile, sonst dagegen das normale attische Basenprofil auf (Abb. 11, 14—18). Ein Beispiel jener auch anderswo beobachteten Unbeholfenheit, die zwar ein Profil in gerader Linie tadellos, im Zusammenhange damit aber dasselbe im Halbkreis nur unvollkommen ausführen konnte. Daneben treffen wir jedoch an allen Teilen der Kirche auch Stücke an, die wie manche Basis in der Krypta und der Fuß der östlichen Säule unter der Empore, vom Hauche klassischer Empfindung berührt sind (Abb. 13 u. 15). Diese Beobachtung läßt auf eine Tatsache schließen, die wiederum die Werke der Laacher Frühzeit vor den späteren deutlich kennzeichnet,

33) Daneben mißt die noch sehr steile Basis eines Säulchens der Hocheltener Triforien 35 cm Breite bei 28 cm Höhe. H. Rahtgens, Die Rekonstruktion der Stiftskirche zu Hochelten, Zeitschr. f. Geschichte d. Architektur, Jahrg. V (1912), S. 198, Abb. 29.

nämlich daß Künstler und Steinmetze sehr verschiedener Bildung nebeneinander tätig waren.

Die Verwendung der Ecksporen, die in der Krypta noch die Ausnahme bildete, tritt am Querschiff schon häufiger auf und wird im Langhause zur Regel. Die Ausführung der Eckzier gleicht derjenigen in Hersfeld 34). Auf der Plinthe ruht sie breit auf und übersteigt im Anschluß an den Pfühl nur wenig die Mitte. Dagegen berührt sie auf unserer Empore und in Schwarzrheindorf (vor 1151) die Hohlkehle. Etwas feinere, aber immer noch tief ansetzende Durchbildungen der Ecksporen, wie im Dome zu Konstanz 35), zeigen einige Halbsäulen des Langhauses vor dem Westchor und die Basis der östlichen Rundsäule unter der Empore.



Abb. 14. Sockel aus St. Michael in Hildesheim. Vgl. hierzu Abb. 12 Nr. 2 und 5.

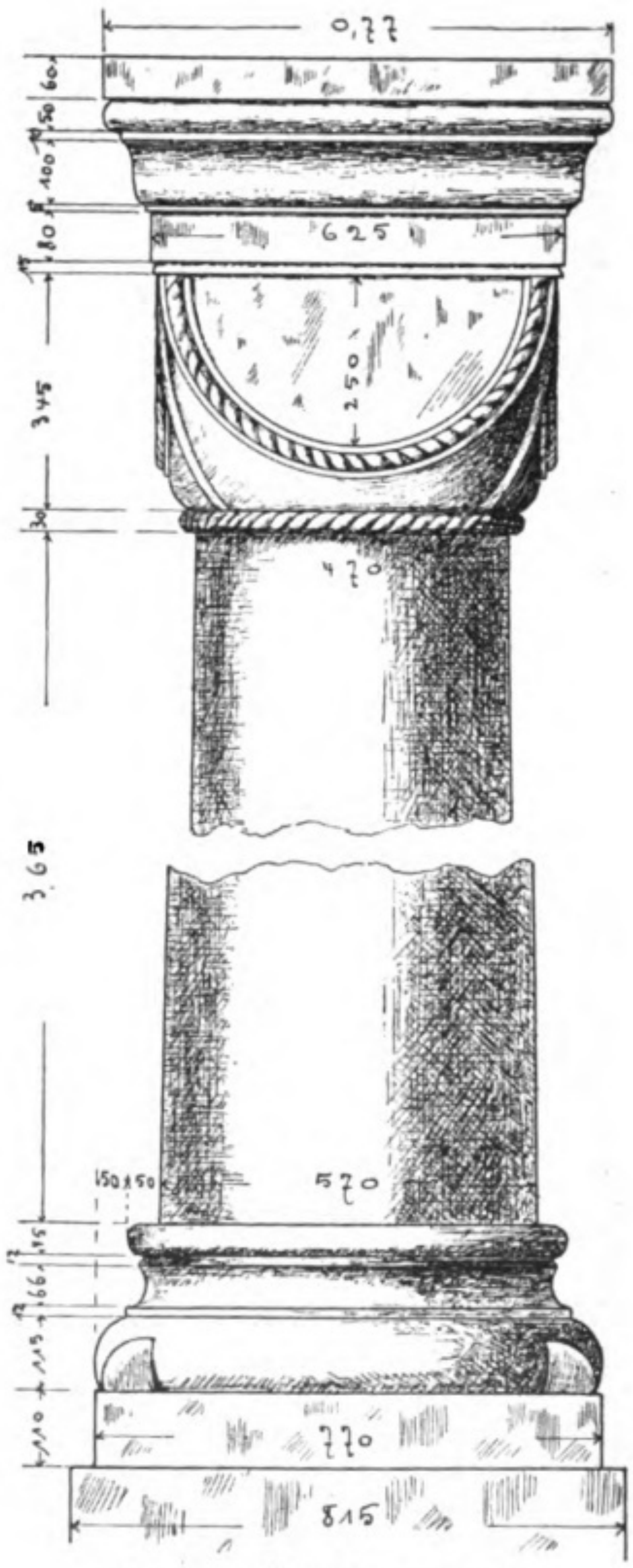


Abb. 15. Östliche Säule des Laacher Westchores.

Zwei weitere Merkmale der Frühzeit, die Krypta, Quer- und Langhaus verbinden, bilden eine ausgesprochene Vorliebe für die Verdoppelung der Plättchen und die Anwendung der halben Hohlkehle. Die doppelten Plättchen begegnen, wie an der vorhin genannten Hersfelder Basis 34), in der Krypta regelmäßig auf dem oberen Pfühl; ausnahmsweise an der Hohlkehle und am Kämpfer. In der Kirche zeigen diese Eigentümlichkeit die Sockel in der Ostapsis, in den Abseiten und am Westchor, ferner die Kämpfer im nördlichen Kreuzarm des Querhauses, vor der Vierung und am Westbau. An den Kämpfern sind die verdoppelten Plättchen häufig in der Weise miteinander verbunden, daß sie im Profil einen spitzen Winkel bilden. An zwei Stellen

34) Dehio und v. Bezold, Atlas III., Taf. 300, Nr. 5.

35) Fr. X. Kraus, Die Kunstdenkm. d. Kr. Konstanz. Freiburg 1887, Taf. I.

sind die Plättchen auch verdreifacht. Von andern frühromanischen Bauten bekennen sich zu dieser Gewohnheit Hersfeld [36]), St. Georg in Köln, Essen, St. Michael in Hildesheim, Ilsenburg, Quedlinburg (Unterkirche), der Konstanzer Dom [37]) und andere.

Die halbe Hohlkehle begegnete uns schon öfters im Kreuzgange des Klosters. Die Krypta kennt an den Kämpfern überhaupt keine andere. Ferner treffen wir sie am Sockelprofil der ganzen Ostfront der Kirche und sonst an manchen Kämpfern und Sockeln der Frühzeit. Beispiele in derselben Fülle bieten die Bauten des 11. Jahrhunderts in Echternach, die Ludgeridenkrypta in Werden, die ehemalige St. Martinskirche in Bonn, St. Maria im Kapitol und die Krypta von St. Severin in Köln. Das seltene Profil der Echternacher Säulenbasis hat, abgesehen von den beiden Schaftringen, am Sockel unseres nördlichen Rundturmes Nachahmung gefunden (Abb. 12, Nr. 16).



Abb. 16. Kapitell und Basis aus der ehemaligen St. Martinskirche in Bonn.

Selbst die reicheren Formen der Kirche, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen, haben in der Krypta an den vier hohen Füßen, welche drei statt zwei Pfühle annehmen, ihre Vorgänger. In erster Linie sind hier zu nennen die unteren Kämpfer im Langhause vor der Vierung und am Westchor. Stellenweise bieten sie eine solche Fülle von Gliederungen, daß sie das Auge kaum übersehen kann. Solche Prunkstücke, wie Abb. 12, 1—5 sie vorführt, haben auch St. Michael in Hildesheim [38]) und der Konstanzer Dom aufzuweisen. Die Pfeilerbasis der ersteren Kirche kehrt sogar einmal an der Vierung ganz genau, ein anderes Mal am Westchor um zwei Plättchen bereichert als Kämpfer wieder (Abb. 14). Zwei grundverschiedene Profile an demselben Werkstück, eine hier und da im 11. Jahrhundert beliebte Glanzleistung, findet sich am Gurtgesimse der Westwand des nördlichen Kreuzarmes.

An den Würfelkapitellen ist der Rand des einfachen Schildes häufig nach innen abgeschrägt, wodurch die Vorstellung eines Doppelschildes erweckt wird; vgl. z. B.

---

36) H. Otte, Gesch. d. deutsch. Baukunst, 1874, S. 244, Abb. 113.

37) Dehio und v. Bezold, Atlas III., Taf. 311, Nr. 1—5 u. 10.

38) Dehio und v. Bezold, Atlas III., Taf. 311, 3; Zeller, Die roman. Denkmäler von Hildesheim, Berlin 1907, Taf. 8, Abb. 3 u. 6.

Abb. 17. In Wirklichkeit aber kommen ganz verdoppelte, übereinander liegende Schilde nur selten und dann in sehr feiner Ausführung vor. Der einfache Schild erscheint mehrmals von einem Rundstäbchen umrahmt, das an der östlichen Säule unter der Empore in ein Seilgewinde umgewandelt ist (Abb. 15). Alle drei beschriebenen Verzierungen des Schildes gehören schon vor dem Ende des 11. Jahrhunderts zum Bestande der romanischen Ornamentik. Der vom Stäbchen umrahmte Schild begegnet uns an den Überresten der ehemaligen St. Martinskirche in Bonn, die der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehört (Abb. 16)[39]. Die in der einen oder andern Weise verdoppelten Schilde treffen wir an den Kapitellen von St. Aurelius und St. Peter in Hirsau und am Südostturm des Speierer Domes[40]. Dreimal tritt an den Laacher Würfelkapitellen des Querhauses eine originelle, drei- oder fünfteilige Eckblattverzierung auf, die nur noch ein einziges Mal im nördlichen Seitenschiff wiederkehrt und sich meines Wissens sonst an keinem romanischen Bauwerk in dieser Gestalt findet (Abb. 17). Diese ungewöhnliche Eckverzierung am Kapitell läßt die verhältnismäßig früh fast zur Regel gewordene Anwendung der Sporen an der Basis leichter verstehen. Die Sockel der Langhauspfeiler vor der Vierung zeigen an Stelle der ver-

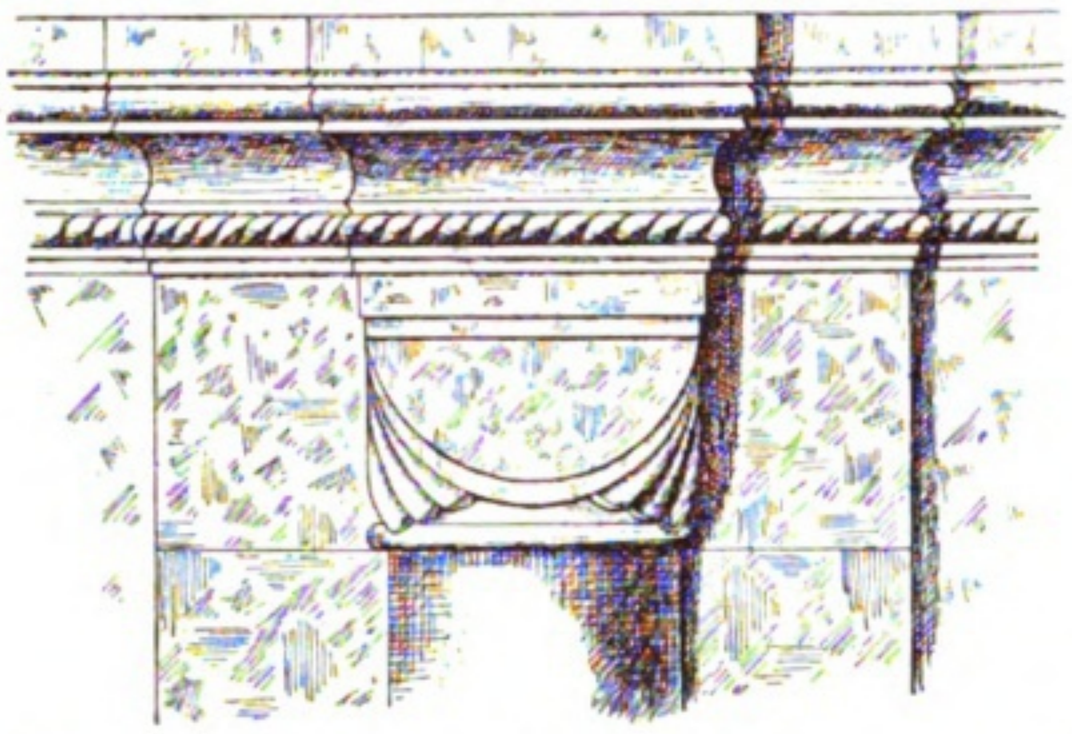


Abb. 17. Kapitell und Kämpfergesims im nördlichen Seitenschiff vor der Vierung.



Abb. 18. Kapitell des Fensters in der Westwand des südlichen Querhausflügels.

[39]) Dehio, Handbuch V, S. 52. Clemen, Kunstdenkm. d. Stadt u. d. Kr. Bonn (1905), S. 129—132. Mehrere Säulen der alten Taufkirche stehen jetzt in den Anlagen des Bonner Prov.-Museums. Die beiden Abbildungen verdanke ich der Güte des Herrn J. Hagen, Assistent a. Rhein. Prov.-Museum. Weitere Beispiele, wahrscheinlich aus der annonischen Zeit, befinden sich an der nördlichen Seitenschiffmauer von St. Ursula in Köln; vgl. Rathgens, S. Maria i. Kapitol (1913), S. 112—113.

[40]) E. Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königr. Württemberg, 1893, Hirsau; Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speier (1893), S. 91—92.

doppelten Plättchen über der attischen Basis ein kleines Überleitungsglied zum Schaft, das als Schräge, Hohlkehle, Wulst und Karnies verschieden gestaltet wird (Abb. 11, 14—17). Die frühesten mir bekannten Beispiele hiervon besitzt die Krypta des hl. Ludgerus zu Werden [41]). Weitere Hinweise auf die Frühzeit dürfen wir im Zusammenhange mit den bisher betrachteten Merkmalen in der häufigen Anwendung der Karniese und des Gewindes verschiedener Art erblicken. Vom letzteren wird weiter unten (S. 34) ausführlicher die Rede sein. Eingehendere Würdigung verdient die Pflanzen- und Tierornamentik.



Abb. 19. Kapitell des Fensters in der Westwand des südlichen Querhausflügels.

Diese Zierglieder der Laacher Frühbauten lassen deutlich den Einfluß der oberitalischen Ornamentik erkennen, der seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in Quedlinburg, Mainz, Klosterrath und Hochelten vielfach und überzeugend nachgewiesen worden ist [42]). Wie in S. Abbondio in Como und S. Ambrogio in Mailand, so finden wir an den Kapitellen des Fensters in der Westwand des südlichen Querschiffes dreisträhnige, verschlungene Bänder, die in dreiteiligen Halbblättern endigen (Abb. 18 u. 19) [43]). Wo der Hauptstrang Nebenzweige treibt, werden beide, wie in S.-Ambrogio, durch ein dreisträhniges Querbändchen miteinander verschnürt [44]). Traubenpickende Vögel und kleine Masken an den eingezogenen Auflagern der Kapitelle sind weitere Ähnlichkeiten zwischen der Laacher und der oberitalischen Ornamentik. Die Verwandtschaft erstreckt sich selbst auf die Technik. Das Laubornament tritt nicht



Abb. 20. Laubkapitell aus der Krypta.

[41]) Wilhelm Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, Straßburg 1899, S. 85, Abb. 59.

[42]) A. Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrhundert. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, Heft 8 u. 9, S. 299—314. R. Kautzsch, Oberitalien und der Mittelrhein im 12. Jahrhundert, Bericht über den 10. Internationalen Kunsthistorischen Kongreß in Rom, 1912. H. Rathgens, Die Rekonstruktion der Stiftskirche zu Hochelten. Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Jahrg. V, 1912, S. 198 ff. und: Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln. Düsseldorf 1913, S. 178 ff.

[43]) Vgl. auch C. Martin, L'art roman en Italie. Paris 1912. S. Abbondio, II. Taf. 22—23; S. Ambrogio, I. Taf. 58—61.

[44]) Dehio und v. Bezold, Atlas III., Taf. 323, 6 u. 10.

plastisch abgerundet hervor. Es ist vielmehr ganz flach gehalten und nur durch leichtes Vertiefen des Grundes hergestellt. Dagegen zeichnen sich die Laacher Bildwerke vor den italienischen aus durch größere Feinheit in der ganzen Haltung sowohl als in der Durchbildung der Einzelheiten.

An den höchst originellen, von reicher Erfindungsgabe und gutem Kompositionstalent zeugenden Laubkapitellen der Krypta ist der Kern von drei- und zweisträhnigen Bändern in den verschiedensten Windungen umschlungen und wie zusammengeschnürt. Breite Bänder rollen sich an den Ecken unter der eingezogenen, mit Rosetten verzierten Deckplatte spiralförmig zusammen. Ein genaues Gegenstück zu diesen Eckvoluten aus dem 11. Jahrhundert besitzt der Kreuzgang der Cölestiner,

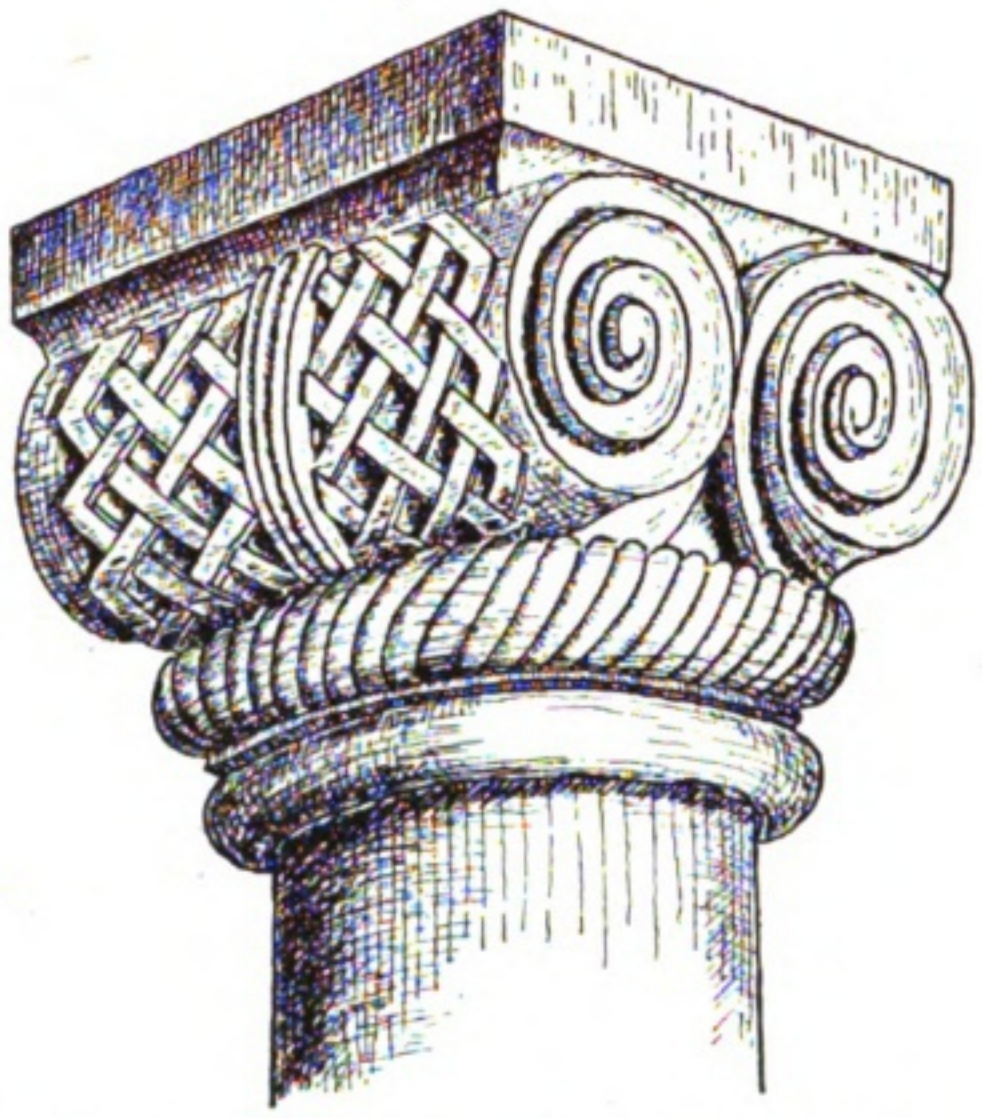


Abb. 21. Jonisches Polsterkapitell in Maria Laach.



Abb. 22. Adlerkapitell in Maria Laach.

S. Stefano, in Bologna [45]). Andere einheimische Vorbilder jonischer Kapitelle boten ohne Zweifel die zahlreichen, auch heute noch in den rheinischen Museen erhaltenen Reste römischer Architektur. In der Laacher Krypta sind diese Schnecken stellenweise wie in Speier zu sechsblätterigen Rosetten umgebildet. Der an den antiken Vorbildern geschulte Blick unseres Steinmetzen verrät sich auch in dem überfallenden Blatt unter der Verzierung der Deckplatte, das einmal mit einer Maske vertauscht wird. In seinem Werke über die lombardische Architektur führt De Dartein Kapitelle aus dem Baptisterium von S. Callisto in Cividale vor, deren erste Blattreihe unter dem Auflager ganz ähnlich angeordnet ist [46]). Die zweite Reihe an unseren Kapitellen bilden lanzettförmige Palmblätter, die zu zwei oder drei durch ein Band zusammengehalten werden. Sie sind vorn über dem Schaftring eingesteckt, streben

[45]) Martin a. a. O. II. Taf. 31.
[46]) De Dartein, Étude sur l'architecture lombarde. Atlas Taf. 9 u. 12.

nach den Ecken und neigen sich leicht unter der Oberlast (Abb. 20; das Gegenstück aus der Krypta hierzu siehe P. Adalb. Schippers, M. Laach und die Kunst, Trier, 1911, Abb. 4).

Am meisten verwandt mit den eben beschriebenen Kapitellen der Krypta ist ein jonisches Polsterkapitell (Abb. 21). Aus weißem Kalkstein gefertigt, stammt es mit dem gleich zu erwähnenden Adlerkapitell aus grauem Sandstein ohne Zweifel aus der Klosteranlage, vielleicht von den Doppelfenstern zu beiden Seiten des Kapitelportals. Wie oben erwähnt, wurde das Kapitel um das Jahr 1700 umgebaut, und von hier mögen die beiden wertvollen Stücke als Lückenbüßer an ihren jetzigen Platz auf der Galerie des Westturmes gewandert sein.



Abb. 23. Löwe als Sockelträger am Fenster in der Westwand des südlichen Querhausflügels.

Das eben genannte Adlerkapitell (Abb. 22) ist ein weiterer bedeutsamer Beleg für den Zusammenhang zwischen der Laacher und oberitalischen Ornamentik. Wir finden es in S. Ambrogio in Mailand und S. Abbondio in Como. Wie dort, so wird auch unser Kapitell von vier auf dem Halsring der Säule stehenden Vögeln gebildet, deren Brust und Kopf die Ecken und deren ausgebreitete Flügel die Seiten des Kapitells ausmachen. Noch auffallender ist die Ähnlichkeit des Gefieders, das hüben und drüben am Leibe wie die Schuppen eines Fisches dargestellt wird. Auch in der Bildung der Flügel herrscht große Verwandtschaft. In beiden Punkten weichen die Adlerkapitelle der Schloßkirche zu Quedlinburg von den italienischen Vorbildern ab. Die bei den Laacher Steinmetzen beliebten Masken am Rande des Auflagers kehren auch an der Kanzel von S. Ambrogio wieder.

Auch zwei Figurenkapitelle der Empore gehören nach Stil und Stoff hierher. Sie sind in dem weißen Kalkstein hergestellt, den nur die Laacher Frühzeit verarbeitet. Zwei Seiten der Kapitelle verwachsen mit der Mauer. Das eine zeigt mitten auf der Schildfläche einen Menschenkopf, dessen Stirne ein Perlenband schmückt. Rechts und links stehen zweibeinige geflügelte Drachen, deren lange Hälse an den Ecken durch ein Band zusammengehalten werden. Mit aufgesperrtem Rachen wenden sich die Tiere gegen den Menschen. Ihre Flügel sind am Ansatz mit gelochten Spangen verziert. Der lange Schwanz windet sich spiralförmig und endet in einem dreiteiligen Halbblatt. Das Gegenstück zu dem beschriebenen Kapitell stellt auf der einen Schildfläche einen springenden Hahn mit hohem Kamm, Bartlappen und geschwungenen Schwanzfedern dar, auf der anderen eine Henne von ihren Küchlein

begleitet. Beide stürzen sich mit geöffneten Schnäbeln auf den die vordere Ecke einnehmenden Raubvogel, der in seinen Krallen eine Taube hält. Die Ostapsis und die Zwerggalerie des Mainzer Domes, die in ihrer Ornamentik so überraschende Verwandtschaft mit Oberitalien bekunden, weisen ähnliche, dem Beginn des 12. Jahrhunderts angehörende Kapitelle auf.

Ein von Anfang an in der italienischen Bauplastik beliebtes Motiv ist der Löwe als Säulenträger. Auch dieser fehlt der Laacher Ornamentik nicht. Das Löwenpaar unter den Halbsäulen des Fensters an der Westwand des südlichen Querschiffes reiht sich durch die ganze Art seiner Stilisierung von selbst in die bisher besprochenen Formen ein[47]). Wie bei den Adlern die kleinen Federn, so sind bei den Löwen die kurzen Haare tannenzapfenartig geschuppt. Die in Lappen herabhängende Mähne, die ausgestreckte Zunge, die dreieckigen, spitzen Zähne haben unsere Löwen gemeinsam mit denen an der Vorderseite des Altars des hl. Agrikola in S. Stefano zu Bologna[48]). Dagegen erinnern die äußerlich dem Körper angehefteten, punktierten Vorderbeine an die unter italienischem Einflusse stehenden Adlerkapitelle der Quedlinburger Schloßkapelle. Schwanz und Schnurrbart sind nach italienischer Art gedreht. Wie an der Kanzel von S. Ambrogio ist der Schweif an den Flanken hinaufgeschlagen und endigt in einem punktierten Büschel. Während ein Löwe auf einem Rundstabe steht, tritt der andere auf zwei Schlangen, die mit offenem Rachen den Löwen angreifen. Das Ende der gedrehten Schwänze verwickelt sich und endigt in dreiteiligen Halbblättern.

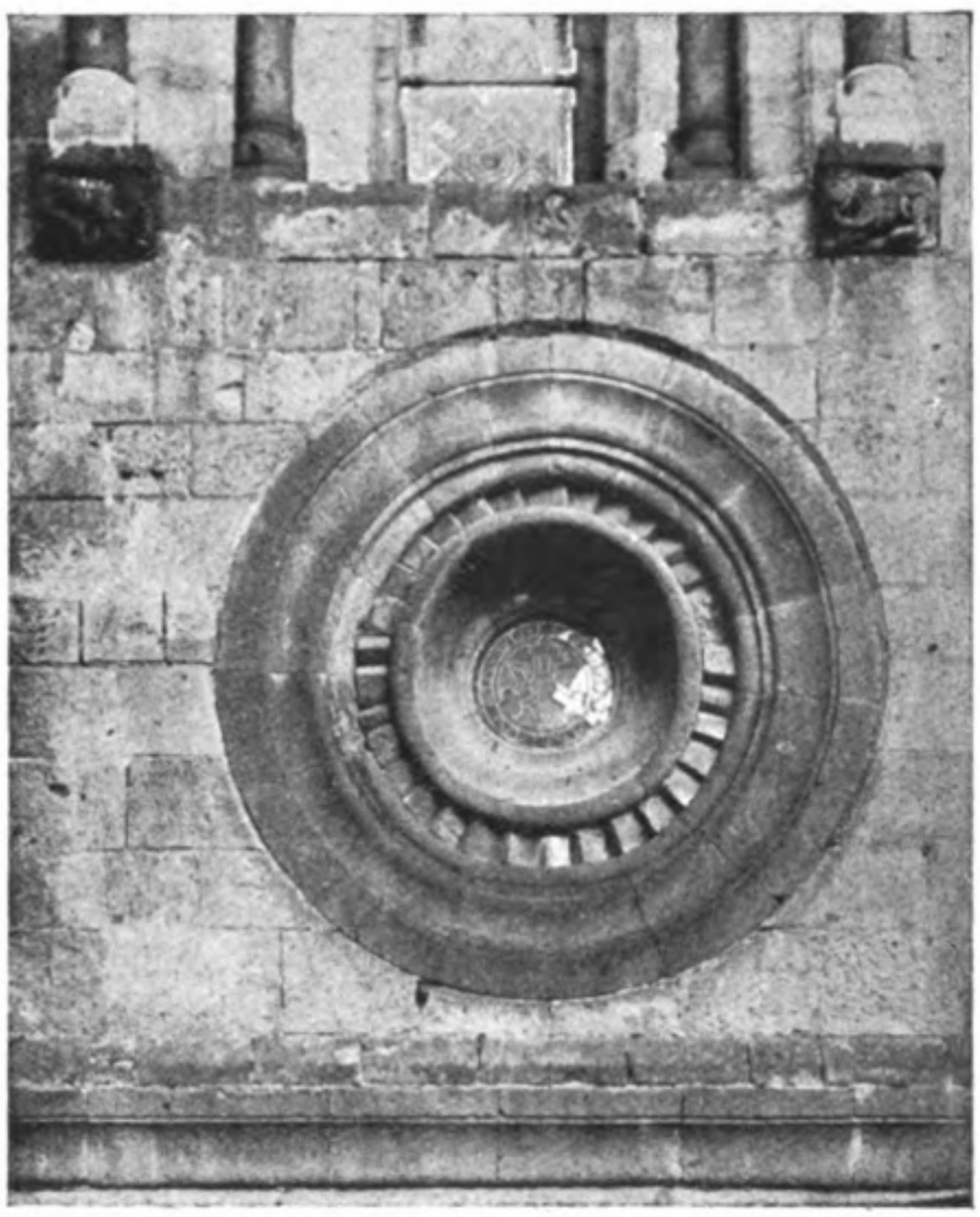


Abb. 24. Rundfenster in der Westwand des südlichen Querhausflügels.

Wie in Oberitalien, so zeigt sich auch an unserer Kirche eine ausgesprochene Vorliebe für das Gewinde. Es tritt in verschiedener Durchbildung auf. Am Grabstein des Kreuzganges (Abb. 2), am Kapitell der östlichen Mittelsäule des Westchores (Abb. 15)

---

47) Abb. 23 u. 24; das Fenster siehe Adalb. Schippers, M. Laach und die Kunst, Trier, 1911, Abb. 11.

48) De Dartein a. a. O., Atlas, Taf. 6 u. 11.

und am ersten Kämpfer des nördlichen Seitenschiffes vor der Vierung (Abb. 17) begegnet uns das Tauwerk. Das südliche Westportal ist mit einem gedrehten Rundstab eingefaßt, dessen Bänder leicht gekehlt sind (Abb. 36). Zwei Säulenfüße in der Krypta zeigen an einem der drei Pfühle die Nachahmung des Schraubengewindes (Abb. 11, 6).

Selbst die dem oberitalienischen Backsteinbau so naheliegende Stromschicht sollte bei unserem Quaderbau wenigstens einmal am Rundfenster in der Westwand des südlichen Querschiffes den Formenschatz der Kirche bereichern (Abb. 24).

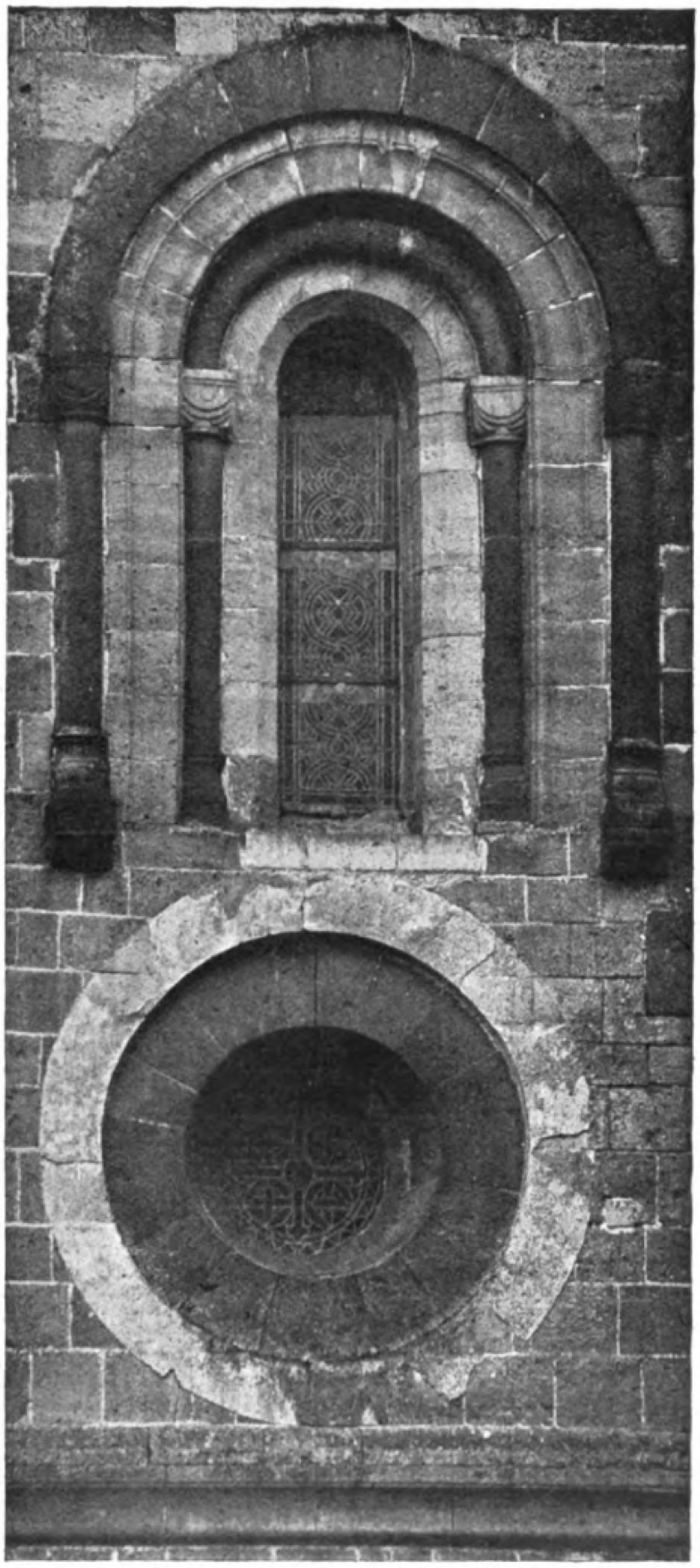


Abb. 25. Fenster in der Westwand des nördlichen Querhausflügels.

Betrachten wir nun die Fensterarchitektur des Querschiffes nach ihrer systematischen Anlage. Sie weist ebenfalls entschieden nach Oberitalien hin (Abb. 25). Die Unterschiede sind leicht als selbständige Abänderungen der Laacher Baukünstler zu erkennen. Die Gewände unserer Fenster haben einen doppelten Ausschnitt. Im Winkel des Inneren läuft, wie in S. Abbondio in Como, ein zur Säule mit attischer Basis und Würfel- oder Laubkapitell ausgebildeter Rundstab. Während nun S. Abbondio hierauf einen breiten Laubfries folgen läßt, leitet unser Rahmen durch einen weichen Karnies sanft zur äußeren Wandfläche über. Das Mittelfenster der Nordwand zeigt die umgekehrte Reihenfolge. An der Ost- und Westwand wird der äußere Karnies in wirkungsvoller Weise nochmals von einer Bogenstellung eingefaßt. Zwei

Halbsäulen mit attischen Basen ruhen auf Konsolen, deren Profil aus Platte, Plättchen, Wulst, Plättchen und stark überspringender Hohlkehle mit Sporen in der Mitte besteht. Am Fenster der Westwand des südlichen Flügels treten an die Stelle dieser Konsolen zwei interessante Löwengestalten, von denen schon die Rede war. Die Würfelkapitelle der Halbsäulen sind in passender Weise von einem flachen Wandbogen bekrönt. An dem eben genannten Fenster erhält dieser eine nochmalige quadratische Einfassung, in der Weise, wie die Hirschauer Benediktiner die Arkaden des Mittelschiffes schmückten.

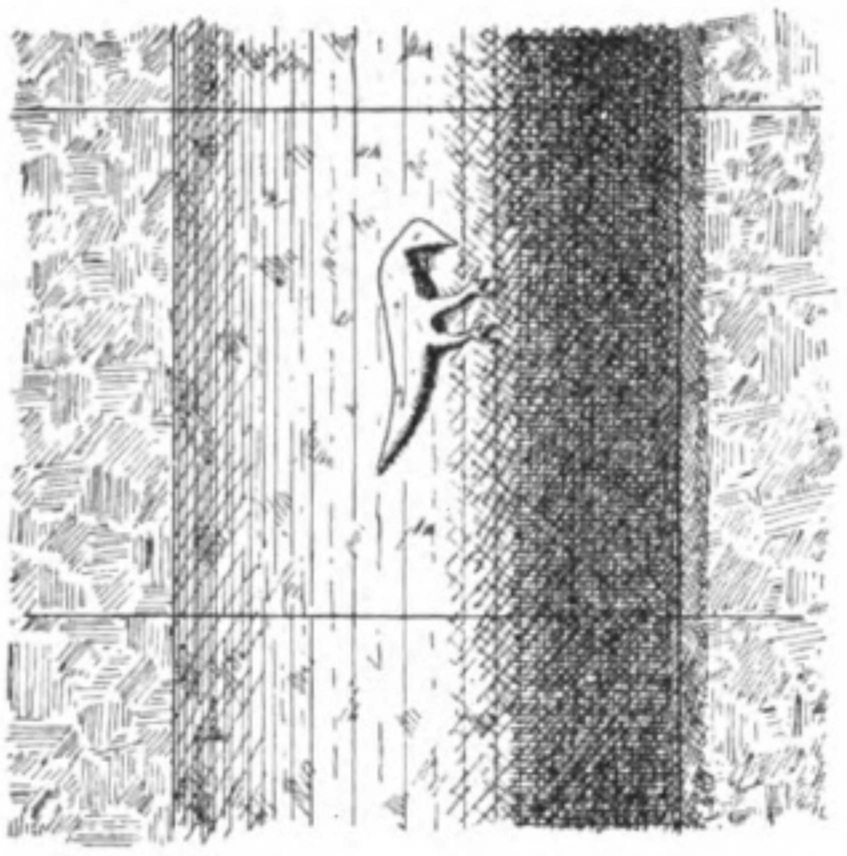


Abb. 26. Tierzeichen im Mittelschiff vor der Vierung (Größe 22 cm).

In ähnlicher Weise wie bei uns hat sich der italienische Einfluß an der Schloßkirche in Quedlinburg an der Fensterarchitektur geltend gemacht. Auch sonst zeigt die lombardische Ornamentik an beiden deutschen Bauten manche charakteristische Verwandtschaftszüge, die gemeinsam auf S. Abbondio in Como zurückgehen. Einige wurden schon erwähnt. Neben der Stromschicht, der Vorliebe für das Gewinde, möchte ich noch auf den ältesten Rundbogenfries unserer Kirche an den Nebenapsiden hinweisen, den ich S. 22 näher beschrieben habe (Abb. 10). Die Ähnlichkeit mit dem Rundbogenfries in S. Abbondio und Quedlinburg springt in die Augen [49]).

Kein Bauteil unserer Kirche zeigt in seinen Ziergliedern eine so überraschende und charakteristische Verwandtschaft mit der frühlombardischen Formensprache Oberitaliens wie das Querschiff. So ist auch diese Tatsache wieder geeignet, meine Datierung zu rechtfertigen.

Auf der südlichen Halbsäule des Mittelschiffes vor der Vierung findet sich, 3,30 m über dem Boden, ein Tierzeichen, dessen Sinn und Bedeutung ich nicht zu erklären vermag (Abb. 26).

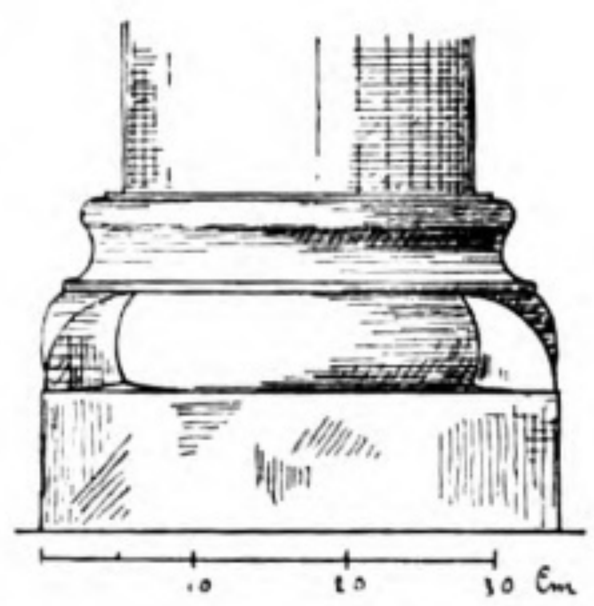


Abb. 27. Säulenfuß aus der Westapsis auf der Empore.

Den Gegenbeweis zu meinen bisherigen Ausführungen möchte ich wenigstens durch einige Beispiele erbringen und damit die fortgeschritteneren Zierformen der Zeit zwischen 1130 u. 1170 veranschaulichen. Der Säulenfuß aus der Westapsis auf der Empore gehört zu den jüngsten nach den bisher besprochenen Basen der Krypta, des Querschiffes und des Langhauses. Die Abweichungen von diesen Stücken in der Bildung des Profils und der Eckspore liegen zutage (Abb. 27). Am Kapitell aus dem Inneren

49) Siehe die Abb. der beiden letzteren bei Goldschmidt a. a. O., Monatshefte 1910, 8/9, S. 307.

der Ostapsis ist zunächst der an unserer Kirche zum ersten Male auftretende, laubgeschmückte Abakus zu beachten (Abb. 28). Das siebenteilige, kreisförmig umrahmte Blatt gibt sich bei näherer Betrachtung als die Zusammen-



Abb. 28. Kapitell aus der Ostapsis.



Abb. 29. Kapitell der Empore.

setzung von zwei Halbblättern zu erkennen, deren ungegliederte Stiele ein Band bilden und in sich zurücklaufen. In derselben Weise ist der dreimal abgesetzte Schild des Würfelkapitells verziert. Nur sind aus den dreiteiligen Halbblättern der Frühzeit



Abb. 30. Kapitell der Empore.

vierteilige geworden. Das mittlere des siebenlappigen Blattes ergab bei der Teilung wieder zwei halbe. So nahmen die anfangs dreiteiligen Halbblätter durch Zusammenfügung und darauffolgende Teilung an Zahl immer zu, je nach Spielraum und Abwechslungsbedürfnis.

Dieser Fortschritt in der Entwicklung des Laubes geht Hand in Hand mit einem Rückschritt, der uns klar wird, wenn wir das besprochene Kapitell mit dem der Abb. 19 vergleichen. Hier tritt uns ein nach der Natur stilisiertes organisches Rankenlaubwerk entgegen mit Haupt- und Nebenzweigen, sogar durch Vögel belebt, die an den Früchten picken. Dagegen erscheint das Laub der späteren Stücke meistens schematisiert, das Kapitell wie ein künstlich zusammengestellter Strauß aus gleichartigen oder verschiedenen Laubzweigen. Die Eckzier am Würfelkapitell besteht nicht mehr aus Stengeln, wie auf Abb. 17, sondern aus Blättern.

Der Kreuzgang des Bonner Münsters besitzt, abgesehen von dem Abakus, ein dem beschriebenen Laacher ganz verwandtes, laubverziertes Würfelkapitell [50]). Wie dieses, so bestätigen zwei andere, hier abgebildete Kapitelle der Laacher Empore (Abb. 29 u. 30) [51]), die ebenfalls fast ganz genau im Bonner Kreuzgange wiederkehren, neuerdings die von mir früher schon nachgewiesenen Beziehungen zwischen dem Laacher und dem Bonner Münster [52]). Gleichzeitig veranschaulichen sie durch weitere Beispiele die von der Frühzeit abweichenden Schmuckformen.

(Schluß folgt.)

DIE GESCHICHTE EINER SOLIMENA-KOMPOSITION.

EIN BEITRAG ZU DEN KUNSTANSCHAUUNGEN UND ATELIERGEBRÄUCHEN DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

VON

OSWALD VON KUTSCHERA-WOBORSKY.

Mit 4 Abbildungen.

Das allgemein verbreitete Bestreben des 18. Jahrhunderts, die Werke der bedeutendsten Künstler der eigenen Epoche zu sammeln und in museumähnlicher Weise zu vereinen, hat es mit sich gebracht, daß die Künstler mit den mannigfachsten Aufträgen fürstlicher und vornehmer Persönlichkeiten betraut wurden, und daß ihren Erzeugnissen ohne Hindernis von Landesgrenzen und Nationalitätsfragen die freieste und lebhafteste Absatzmöglichkeit offen stand. Es lag diesen Tendenzen der Gedanke zugrunde, der ein möglichst vollständiges Bild der gleichzeitigen Kunst-

---

[50]) Siehe Dehio und v. Bezold, Taf. 312, 7.

[51]) Vgl. Abb. 29 mit Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt u. d. Kr. Bonn (1905) S. 101, Abb. 49, obere Reihe, 3. Kapitell. Das Bonner Gegenstück zu meiner Abb. 30 befindet sich im Ostflügel des Kreuzganges. Die beiden letzteren unterscheiden sich dadurch, daß das Laacher Kapitell drei, das Bonner dagegen vier Reihen kurzer, spitzer Blätter aufweist, womit das erstere sich als das ältere und wohl auch als das Vorbild zu erkennen gibt.

[52]) Adalb. Schippers, Die Ostchöre des Bonner Münsters und der Abteikirche zu Maria Laach, Zeitschr. f. Gesch. der Architektur, (1913) VI, S. 87—95, mit 3 Abb.

produktion erzielen wollte, der Wunsch nach einem mehr oder weniger lückenlosen Vertretensein all jener Kunstwerke, die durch Rang und Qualität Anspruch auf Beachtung und Besitznahme verlangten. Aus diesen Verhältnissen entstanden denn jene Konkurrenzen, die in zahlreichen Beispielen sich nachweisen lassen. Indem die Ausführung eines größeren Auftrages in einer bewußten Programmstellung der Tätigkeit verschiedener Meister, die im parallelen Wirken miteinander wetteifern konnten, übertragen wurde, wobei man sich nicht damit begnügte, im engen Kreis der eigenen Stadt bleibend, die einheimischen Kräfte zu beschäftigen — ein Vorgang, der sich schon früher des öfteren ereignet hatte [1]) —, sondern in universellem Bestreben die Mitarbeit fremder Künstler heranzog. Denn jetzt entwickelte sich diese Sitte in allumfassendem Ausmaße, die sich nicht allein auf das offiziell-politische Interesse der Fürsten zugunsten ihrer Kunstkammern, Sammlungen und Paläste erstreckte [2]), sondern in gleicher Weise in weitverzweigten Bestellungen im Dienste der Kirche (und oft für unbedeutende und kleine Gotteshäuser) zutage trat [3]). Diese Ausschreibungen gaben nicht nur betreffs äußerlicher Vorbedingungen (Format, Platzfrage, Preisansetzung, Ablieferungszeit) bestimmte Anhaltspunkte, sondern wurden in allen Details auf das ernsteste und angelegentlichste voraus erörtert und normiert, da in den meisten Fällen ein als Mittler zwischen beiden Parteien fungierender Dichter oder Literat, Hauschronist oder Leibhistoriograph die peinlich genaue Programmaufstellung zu besorgen die Aufgabe hatte [4]), welchen umständlichen Vorschriften

[1]) Man denke an die Ausschmückung des Dogenpalastes im 15., 16. und 17. Jahrhundert. (Als Gegensatz vgl. Tintorettos Arbeiten für die Scuola di S. Rocco).

[2]) Vgl. die Aufträge der spanischen Krone (1737 ff.) für die Ausführung eines Alexanderzyklus (Rassegna d'arte 1912, S. 22 ff.), an dem die Neapolitaner Conca, Solimena, der Venetianer G. B. Pittoni, die Römer Trevisani, Francesco Ferrando und Placido Costanzi, der Bolognese Donato Creti, der Franzose François Lemoin (von Charles van Loo nach dessen Tode vollendet) mit je einem Bilde beschäftigt waren.

[3]) Vgl. die Arbeitsverteilungen für die Kirche St. Steae in Venedig (Tiepolo, Piazzetta, Ricci, Pittoni, Lazzarini, Amigoni, Balestra ...); für die Neuausschmückung des Paduaner Santos (Tiepolo, Piazzetta, Pellegrini, Rotari, Pittoni ...); für S. Maria della Pace in Brescia (Balestra, Batoni, Pittoni 1738); für die Capuccini-Kirche in Parma (Piazzetta, Tiepolo, Pittoni); für die Filippinikirche in Turin (Solimena, Maratta, Trevisani, Conca ...); für die Klosterkirchen in Dießen und Schwarzach, für die Wiener Karlskirche usw. — Über das gleiche Verfahren im Rahmen des akademischen Unterrichtes berichtet Benedetto Luti in einem Schreiben vom 2. September 1691 an seinen Lehrer Antonio Domenico Gabbiani: »Quà in Roma hanno rinnovato l'antico costume, che solevano, come già ella sa, de' premi per concorso . . .« (Bottari-Ticozzi: Raccolta di lettere sulla pittura . . ., Milano 1832, vol. II, p. 73).

[4]) Vgl. Algarottis Vorschlag für eine Verteilung von Kopien nach Werken alter Meister (opere Livorno 1764, vol. VI, p. 33). »Della stessa grandezza avrei voluto ancora ordinar copie di quadri antichi; cioè dei più singolari, così per la bellezza come per il soggetto; e ciascuna copia a quel pittore, la cui maniera più si confacesse con la maniera del quadro medesimo. La Scuola d'Atene per esempio, o l'Aurora di Guido al Batoni, la Semiramide e il Nino di Casa Tanara a Donato Creti, il Catone di Casa Foppa al Piazzetta, la morte di Germanico al Mancini, la famiglia di Dario dinanzi ad Alessandro della Casa Pisani (von Paolo Veronese) al Tiepolo, e va discorrendo.« Weiters sein Programm von Bildern »che potrebbero ornare un gabinetto reale«: Pittoni, Piazzetta, Balestra, van Loo, Ercole Lelli (aus Bologna), Mancini, Mura (der Schüler Solimenas), Zuccarelli, Pannini (opere ed. Venezia 1792 vol. VIII, p. 366 ff.). Über zwei neuerdings aufgefundene Bilder dieser Serie siehe Fogolari (Bolletino d'arte 1911, p. 311 ff.); ähnliche Beispiele auch im Kreise der neapolitanischen Schule.

sich zu fügen der Künstler mehr oder weniger verpflichtet war[5]). Das Übrige aber blieb seinem Gutdünken und seinem Talente überlassen.

So konnten sich parallel und gleichzeitig zwei Typen von Künstlern entwickeln, die in verschiedener Arbeitsweise sich abmühten, den zahlreichen, üppig ihnen zukommenden Aufträgen gerecht zu werden. Der eine entsprach etwa einem Schlage von Künstleraventuriers, vielgereisten und höfisch und international gearteten Meistern, die auf zahlreichen Fahrten von ihren Schülern und Handlangern begleitet, gerufen und ungerufen fast alle Residenzen und Hauptstädte Europas besucht hatten und je nach der ihnen zuteil werdenden Aufnahme und Erwerbsmöglichkeit länger oder kürzer an einem Orte verweilt waren. Sebastiano Ricci, Amigoni, die Rosalba Carriera, Antonio Pellegrini, der Graf Rotari und teilweise Tiepolo und Mengs bilden einige Vertreter dieser Gruppe. Anderseits konnte der gegenseitige Fall eintreten, daß an die Scholle gebundene oder freiwillig sich bindende Meister, oft die Spielart eines wunderlichen, versteckt lebenden, witzigen oder vergrämten Einsiedlers annehmend[6]), für die verschiedensten Aufträge entfernter Besteller tätig waren, ohne daß dieses Sichabschließen ihrem Ruhme irgendwie Abbruch getan hätte. Dann entstand eine ganze Flucht von hin und her gesandten Briefen, die, falls der Auftraggeber im Wohnorte des Künstlers durch einen Gesandten oder irgendeine Vertrauensperson vertreten war, noch vermehrt wurde, eine eifrig gewechselte Korrespondenz, die für die Wissenschaft von größtem Interesse ist; denn, da der mündliche Gedankenaustausch wegfiel und der vermittelte Mandatar erläuternde Instruktionen verlangte, oder der Meister Notizen über die Art und Weise der Aufstellung benötigte, so sind diese Episteln durchsetzt mit orientierenden Anfragen, und von seiten des Bestellers, mit sachlichen Mitteilungen und, je nach dem Zeitpunkte des ablaufenden Kontraktes mit Vorwürfen, neugierigen Erkundigungen und lob- und dankerfüllten Anerkennungsbezeugungen und Komplimenten; bisweilen auch als Zeichen vollkommenster Zufriedenheit mit der bittenden Übertragung neuer Aufträge. Der Vorteil dieser Arbeitsweise mochte darin beruhen, daß der Künstler im Kreise seines von Schülern, Gehilfen, Lehrlingen und Adepten erfüllten Ateliers, das das Um und Auf seiner Tätigkeit in sich schloß, auf die leichteste Weise, ohne Zeitverlust, und der Aussetzung gefahrvoller oder wenigstens umständlicher Reisen entgehend, seine Werke über die ganze Welt verbreiten konnte. Dies gelang meist mit dem glorreichen und ertragvollsten Resultate, zumal wenn der Künstler (wie dies des öfteren der Fall war) bis zu seinem hohen Alter in ungeschwächter Arbeitskraft und frischestem

[5]) Vgl. die instruktiven Bemerkungen bei Bottari-Ticozzi: a. a. O. vol. III, p. 363 ff.

[6]) Sehr charakteristisch dafür die Annahme der Kleidung und des Titels eines Abate mit der leichten Anspielung auf ein zölibatartiges Junggesellenleben (Solimena als »Don Ciccio«, Lodovico Mattioli, der Bologneser Kupferstecher). Solche Bezeichnungen auch mit dem Namen des jungen Tiepolo (Campori Cataloghi inediti Modena 1870, p. 521 ff.) und Winckelmanns verbunden (Lettres de Paciaudi au Comte de Caylus Paris an XI = 1802, p. 95).

Wohlsein seinen Beruf zu erfüllen imstande war. Für den Mäzen aber blieb teilweise kein anderer Ausweg übrig, um Werke des Künstlers zu erhalten, der seinen Berufungen nicht Folge leisten konnte oder wollte. Und überdies bot dies Verfahren die Annehmlichkeit, auf diese Weise eine ganze Reihe von Kunstwerken zu besitzen, einen kontinuierlichen Zyklus ikonographisch wesensverwandter Sujets, vor denen die Möglichkeit gegeben war, für amüsante und lehrreiche Vergleiche und Urteile der ähnlichen und abweichenden Stilmerkmale der verschiedenen Urheber, unter welche die Ausführung der einzelnen, jetzt nebeneinander hängenden Stücke verteilt worden war. Wobei außerdem der große Geldaufwand erspart wurde, den die Reisen der reich bezahlten und viel verlangenden Künstler erfordert hätten und wobei gleichzeitig durch diese vielfache Aufteilung die Zeit der Fertigstellung des Werkes und ihrer Besitznahme auf das geschickteste verkürzt werden konnte. K[illegible] noch die zahlreichen Reisen dazu, die Kunstliebhaber, Dilettanten, Gelehrte, Diplomaten, Sammler und Agenten aller Art unternahmen, meist in einem mehr oder weniger lockeren oder engeren Verhältnis mit einem sie beauftragenden Mäzenaten stehend, durch deren Bekanntschaft und Vermittlung derartige Beziehungen und Verhandlungen angefangen und durchgeführt wurden, so hat es fast den Anschein, als ob der Künstler mit der Verfolgung dieser Methode das vorteilhaftere und bequemere Los erwählt hätte. Denn während die unstät herumziehenden Meister oft gänzlich im Dienste eines Bestellers beschäftigt und vertragsmäßig an diesen gebunden waren — und ihnen nur für geringe Nebenaufträge Gelegenheit und Urlaub gegeben wurde — so gewann der unentwegt an einem Ort verbleibende Künstler, da durch seine Unbeweglichkeit die Möglichkeit eines Verfehlens wegfiel, immer neue und verschiedenartige Arbeitsübertragungen, die am schnellsten zur Erreichung von Ruhm, Ansehen und Reichtum führen mußten. Eine Einschränkung, die vielleicht seinen eigenen Stil aus Mangel an neuen und wechselnden Eindrücken ein unveränderliches und eintöniges Gepräge verleihen mußte, aber keineswegs die Ausbreitung seiner Maniera ausschloß, die der Anblick seiner überall verstreuten Gemälde und die expansive Tätigkeit seiner Schüler vermitteln konnte. Als z. B. der schwedische Graf Tessin während einer politisch-artistischen Reise im Jahre 1736 in Wien weilte, kamen ihm die allenthalben laut werdenden Lobesäußerungen über die Vorzüge des venezianischen Malers Gianbattista Tiepolo zu Ohren [7]), der bis dahin, außerhalb des Veneto und des Friaulischen, nur in Mailand gewirkt hatte

7) Siren: »Dessins et tableaux de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.« Stockholm 1902, S. 106 ff.

Die Verhandlungen (1736) Tessins und Tiepolos wegen einer Berufung nach Stockholm zur Ausschmückung des neuen Schlosses zerschlugen sich an den für schwedische Finanzen zu hohen Geldforderungen des Malers. Vgl. auch die bei Siren überlieferte Bemerkung Tessins über die übertriebene Wertschätzung des venezianischen Bildhauers Antonio Gai: »Je ne connais à Venise q'un seul sculpteur, nommé Gai, un demi Michel-Ange; mais si fort gâté par les Anglois qu'il demande et obtient 80 sequins pour la moindre petite Statue.«

und dessen Ruf noch nicht durch die entfernungsausgleichende Funktion der Stiche und Buchreproduktionen nach seinen Arbeiten sich ausgebildet haben konnte.

Francesco Solimenas weitverbreitete Berühmtheit aber bildet das klassische Exempel eines derartigen glorreichen Erfolges: Daß er, der Neapel und sein Gebiet während seines 90 Jahre währenden Lebens nur für eine einmonatliche Reise nach Rom verlassen hatte, dessenungeachtet (und zumal nach dem Tode Luca Giordanos [1705]), fast konkurrenzlos an der Spitze der begehrtesten und geschätztesten Künstler gestanden war; ein Höhepunkt der Anerkennung, die nur teilweise mit dem Ruhme Adriaen van der Werffs, Tiepolos und einiger Porträtmaler (Rigaud) auf die gleiche Stufe gebracht werden darf. Bedauerlicherweise aber hat die kunsthistorische Forschung, die bekanntlich bis heute die intensive und aufschlußreiche Entwicklung der neapolitanischen Barockmalerei gänzlich vernachlässigte, auch diesen Bestellungen keineswegs ihr Interesse gewidmet, obwohl diese Gemälde, die nun den Schmuck verschiedener hevorragender Sammlungen bilden, durch die ausführlichen Beschreibungen in de Dominicis Vitensammlung überliefert werden [8]) und zuweilen durch die bei ihm abgedruckten Dankesschreiben der Besitznehmer eine erwünschte Datierung erhalten; oder aber durch fleißiges Nachforschen in Archiven (Gesandtschaftsberichte!) und Galerieinventaren zeitlich fixiert werden könnten [9]). Die Lektüre des bekannten Werkes von Rolfs [10]) läßt uns im Gegenteil erkennen, wie unmittelbar diese Fragen noch am ureigensten Anfang einer kunsthistorischen Betrachtung stehen, wie fast alle Vorarbeiten und Spezialstudien fehlen und das Photographienmaterial der wunderbaren und beinahe unübersehbaren Reihe ihrer Bilder sich auf das Vorhandensein von ganz wenigen Aufnahmen beschränkt [11]).

Vor einigen Jahren gelangte nun eine ganze Reihe guter neapolitanischer Zeichnungen aus dem oberitalienischen Kunsthandel [12]) in den Besitz einer Wiener Privat-

---

8) Bernardo de Dominici: Vite dei pittori ... Napoli 1846, vol. IV (1. Aufl. 1742—1744). Die neapolitanische, Solimena gewidmete Ausgabe des Abcedario pittorico des Padre Orlandi (1733) war mir leider nicht zugänglich.

9) Vgl. u. a. Solimenas Arbeiten für Kaiser Karl VI. (1728 de Dom. passim), für den Prinzen Eugen von Savoyen (de Dom. p. 430 ff.), für den spanischen Hof (de Dom. p. 449; die berühmte Alexanderschlacht abgebildet bei Alb. F. Calvert: The Escorial, London 1907, plate 216), für den Pfalzgrafen von Mainz (1720 de Dom. 430 ff.), für den sardinischen König (de Dom. 439, vier Bilder jetzt in der Turiner Galerie nach de Vesme, Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino 1909, S. 171 in den Jahren 1720—1725 verfertigt und das Stück mit 700 neapolitanischen Dukaten bezahlt), besonders zahlreiche Werke für den Grafen Alois Harrach, in den Jahren 1728—1731 Vizekönig in Neapel (de Dom. passim, heute in der Wiener Galerie und im Privatbesitz der Familie verwahrt, einige Abbildungen bei Dimier: Les arts 1909, fasc. 87 u. 93), für den Palazzo Ducale in Genua (1717 de Dom. 434) und den Kunstverhältnissen des Settecento gemäß, für verschiedene englische Sammlungen (hauptsächlich Zeichnungen, de Dom. p. 453) usw.

10) W. Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910. Vgl. die interessante Kritik Georg Sobotkas: Kunstgeschichtliche Anzeigen. Innsbruck. Jahrg. 1911, S. 6 ff.

11) Rolfs hat demnach auch meist nur Stichabbildungen nach Solimenas Werken in seinem Buche aufgenommen.

12) Die »nach der Aussage des Händlers« aus dem Besitz eines neapolitanischen Malers stammen sollen.

sammlung, von denen eine unser besonderes Interesse erweckt (Abb. 1). Denn diese läßt sich fürs erste ohne Zweifel mit einer von de Dominici eingehend beschriebenen und nachdrücklich hervorgehobenen Komposition Solimenas, die eine Glorifikation der Herrschertugenden Ludwigs XIV. darstellen sollte, in direkten Zusammenhang bringen. Andrerseits ergibt die hier anschließende Verfolgung ihrer merkwürdigen und schicksalsreichen Geschichte wichtige Anhaltspunkte für den ungemein großen, fast unzerstörbaren Wert, den man ihr beimaß. Denn zu einer Zeit, als Solimena nicht mehr unter den Lebenden weilte, beschäftigte diese seine Erfindung auf die intensivste Weise die Aufmerksamkeit der vorzüglichsten Kunstfreunde jener Epoche. Und überdies stellt ihre für das ganze Jahrhundert nachweisbare Fortdauer ein hervorragendes und ungeahntes Beispiel dar, mit welcher Zähigkeit sich eine Formel ungeschwächt in Kraft und Gültigkeit erhalten konnte.



Abb. 1. Solimena: Apotheose Ludwig XIV. (Wien, Privatbesitz.) (Zeichnung.)

Der ziemlich umfangreiche Entwurf — die Maße betragen 35 × 25,5 cm — zeigt die für die zahlreichen, bis jetzt völlig unbeachtet gelassenen Studien und Skizzenblätter[13]) des Meisters eigentümliche Technik: leicht hingezogene Bleistiftstriche mit Sepiafarbe flüchtig laviert, eine Zeichnungsweise, die schon d'Argenville[14]) als eine der für Solimena charakteristischen »maniere« hervorgehoben hatte.

Die erklärenden Bemerkungen aber, die de Dominici über diese Komposition anführt, entheben uns einer näheren Beschreibung[15]). Sie lauten:

»Il cardinal Gualtieri, essendo Nunzio Pontificio in Francia, donò al gran re Luigi XIV. un capriccioso quadro del Solimena, nel quale era espressa Pallade in atto di ordinare all' Istoria di narrare i fatti di quel

[13]) Eine schöne Zeichnung mit der Anbetung der Könige in der Sammlung Jaremitch in Petersburg, abgebildet in Starjie Gody, 1913, S. 11.

[14]) Dezalier d'Argenville: Abregè de la vie des plus fameux peintres ..... Paris 1762, vol. II, p. 315.

[15]) De Dominici Bd. IV, S. 427.

glorioso Monarca, il di cui ritratto finto in medaglione di bronzo viene collocato a gara da molte regie Virtù, col Tempo che giace in terra sottoposto all'Istoria, ed in lontano vedesi l'Eresia fugata con un idra, oppressa da ruine, ed altri bellissimi episodi, che partoriron le lodi di quel Sovrano, ed i vanti di tutta la corte. Ed allora fu, che invaghito di si bell' opera il gran Luigi fece premurose istanze per fare andare il suo artefice nella Francia, ma l'amor de' cari nipoti, e la soverchia lontananza non lo fecero risolvere ad accettare si vantaggioso partito.«

Das Bild, dessen großer Eindruck Solimena eine Berufung nach Paris eingetragen hatte, wurde also nicht in ausdrücklichem Auftrage des französischen Königs gemalt, sondern gelangte als Geschenk des Kardinals Gualtieri in den königlichen Besitz, jenes kunstsinnigen Kirchenfürsten, dessen Widmung Ludwig XIV. die Bereicherung seiner Galerie mit zwei berühmten Gemälden Carlo Marattas verdankte [16]). Das Datum seines Eintreffens in Paris (1701) als päpstlicher Nuntius am französischen Hofe [17]) gewährt uns gleichzeitig die Möglichkeit einer zeitlichen Bestimmung, die möglicherweise aber nur als Terminus post gelten kann.



Abb. 2. Man. Salv. Carmona: Apotheose Karl III. von Spanien. (Stich.)

Einige Dezennien später im Jahre 1764 gab nun der damals sehr geschätzte spanische Kupferstecher Manuel Salvador Carmona [18]) (1730—1807) — ein Künstler, der sowohl durch seine Nachstiche nach den Werken seines Schwiegervaters Raffael Mengs als durch sein von Goya gemaltes Porträt [19]) uns näher

[16]) Lépiciè: Catalogue Raisonné des tableaux du Roy. Paris 1752, vol. I, p. 187. Marcel: Peinture française 1690—1721. Paris o. J., p. 48. Der Kardinal erwarb in Neapel von den Erben des Rechtsgelehrten G. Valetta eine Kollektion antiker Vasen, die er den vatikanischen Sammlungen zum Geschenke machte. Hautecœur: Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII[e] siècle. Paris 1912, p. 91. Vgl. auch D'Argenville a. a. O. vol. IV, S. 316 (in der Biographie Rigauds).

[17]) Lépiciè: a. a. O. Vielleicht fällt dieser Auftrag mit Solimenas römischer Reise, die öfters auf das Jubiläumsjahr 1700 datiert wird, zusammen.

[18]) Er hatte in Paris unter der Anleitung des französischen Radierers Karl Dupuis gelernt und war im Jahre 1761 zum Mitglied der dortigen Akademie ernannt worden (Archives de l'art français vol. I, p. 390). Sein berühmter Stich mit dem Porträt Bouchers ist in der Gazette des beaux arts 1913, vol. II, p. 71 abgebildet.

[19]) Valerian von Loga: Francisco de Goya. Berlin 1903. Taf. 10.

bekannt ist — einen Stich in Folioformat (62 × 42 cm) heraus, der die einzelnen Teile des Bildes genau wiederholt, aber gleichzeitig das Porträt des Gefeierten umändert. Denn an Stelle des in Vorderansicht gesehenen Porträts Ludwigs XIV. fügte er das im Profil erscheinende »Medaillenbild« König Karls III. von Spanien ein [20]) (Abb. 2).

Der Eindruck, den diese veränderte Ausgabe des Solimena-Bildes und seine Verbreitung durch den Stich erweckte, löst sich nun in verschiedenen Briefen angesehener Gelehrter und Kunstliebhaber aus, die dieses Kunstereignis erörtern. Diese »lettere artistiche« datieren alle aus den ersten Monaten des Jahres 1765 und gehen daher zweifelsohne auf die momentane Aufmerksamkeit zurück, die man der eben erschienenen Novität schenkte. So schreibt der Graf Caylus [21]) am 27. Januar 1765 an den gelehrten Padre Paciaudi [22]) in Parma (den bekannten Freund Barthelemys und Winckelmanns):

»Je ne doute pas que vous n'ayez reçu à Parme et vu avec plaisir un portrait du roi d'Espagne, d'après un beau tableau de Solimène, et auquel on n'a fait que substituer la tête du roi régnant à celle de Philippe V. J'aime à rappeler les procédés et la conduite des grands hommes, et cette estampe me rappelle l'idée de l'Ensenada qui aurait été bien utile à l'Espagne [23]). Elle ne manque pas d'esprit, puisque, sans aucun secours, elle a fourni de bons ouvrages en tous les genres; mais l'esprit a besoin de secours et d'avertissements. En conséquence de ce principe, M. de l'Ensenada comptait envoyer des jeunes gens de ce pays-ci comme de quelques autres pour étudier les arts, et les moyens souvent les plus vils, mais les plus utiles à la société. Il m'en a même adressé plusieurs, quoique je ne le connusse pas, et auxquels j'ai donné tous les éclaircissements qu'ils pouvaient désirer. Vous savez plutôt les détails de l'intrigue qui l'a fait renvoyer que les détails dont je vous entretiens. Il fot donc mis hors de place et tous les jeunes gens qu'il faisait voyager retournèrent en Espagne. Salvador, le graveur de la planche qui a donné lieu à cet article, demeura à Paris, et put se soutenir apparemment par lui-même; et comme il avait du talent et qu'il avait été recommandé par la cour d'Espagne, il fut accueilli par toute l'Académie, et il en a heureusement profité, car nous avons très-peu de gens capables d'une pareille exécution. Il m'en a envoyé une épreuve que j'ai fait porter à l'Académie, qui doit être flattée du succès d'un homme qu'elle a élevé .....«

Kaum eine Woche später (am 8. Februar 1765) hatte Mariette gleichfalls an Paciaudi einen Brief gesandt, der, mit Äußerungen über die neu erschienene Palladiovita des venezianischen Architekten Temanza beginnend, am Schluß ebenfalls über Carmonas Reproduktion handelt. Ein Bericht, aus dem wir die fast offizielle Bedeutung des nur vom spanischen Könige verteilten, also vom öffentlichen Handel aus-

---

[20]) Der Text der Stichlegende lautet verkürzt: »Carolo Tertio Augustissimo . . .; Solimena pinxit, caelavit Carmona Regiae Academiae Parisiensis Collega. 1764.« Die unter dem Porträt Karls III. geschriebenen Schriftzeichen gehen derart in die Schraffierungslinien der Stichmanier über, daß eine deutliche Lesung fast unmöglich erscheint.

[21]) edit. Charles Nisard: Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, Théatin (1757—1765) suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même. Paris 1877, vol. II, p. 76 ff.

[22]) Karl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1892. 2. Aufl. passim (besonders Bd. II, S. 128 ff.). Hautecœur a. a. O. passim.

[23]) Marquis Ensenada, spanischer Minister unter Philipp V. und Ferdinand VI., der ihn später entließ und aus Madrid verbannte.

geschlossenen Stiches erfahren, so daß sogar Mariette die Schwierigkeit, ein Exemplar erhalten zu können, bedauern muß [24]).

»Dans toutes les parties de l'Europe on est aujourd'hui occupé à graver des monuments ou des tableaux de grands maîtres. Jusque de l'Espagne, où il n'y avait jamais eu des graveurs, il y a espérance d'en voir sortir qui feront honneur au pays. En voici un que S. M. Catholique a fait élever à Paris et qui s'annonce de la façon la plus brillante. Il vient de graver pour le roi, son maître, une magnifique planche d'après un excellent tableau de Solimène, où est représentée la médaille du prince environnée de figures allégoriques qui caractérisent ses vertus. Je ne crois pas qu'il se puisse rien faire de mieux exécuté. Je n'y vois qu'un mal pour moi, c'est que, pour en avoir des épreuves, il faut les tenir de la main de S. M. Catholique en fait des présents, et que je suis trop éloigné de son trône pour oser me flatter d'obtenir cette faveur, à moins que quelqu'un ne s'intéresse pour moi; mais où le trouver? Serait-ce à Parme? [25])«

Mariette aber hatte schon sechs Tage früher (2. Februar 1765) dem Abate Bottari darüber Mitteilung gegeben, ein Schreiben, das nach dem Wortlaut der Lettere pittoriche [26]) in italienischer Sprache verfaßt war.

»Io voglio darvi una nuova, che forse non vi giugnerà nuova, ma che tuttavia è a proposito per l'istoria dell' arti. Ecco in fine, che l'intaglio in rame si va stendendo, e che si trapianta in Ispagna, e vi getta felicemente le sue radici. Un professore spagnolo, chiamato Salvatore Carmona, che il re di Spagna avea mandato qua per imparare ad intagliare, alla quall'arte egli s'indirizzava, ritornato a Madrid vi ha intagliato così perfettamente, quanto uno si può aspettare dal più bravo maestro, un quadro di Solimena, che contiene un' allegoria che era stata inventata per Filippo V, e che è stata traportata al monarca regnante, con introdurvi il suo ritratto in luogo di quello del re suo padre, nel sito che egli occupava in quel quadro. Io ne ho veduta la stampa in mano d'un mio amico, ed ho inteso che era stata intagliata a spese di S. M. cattolica, che ne ha il rame, e ne dispensa le stampe. Voi senza dubbio l'avrete avuta: vorrei sapere quel che ve ne pare, e se per vostro mezzo potessi sperare d'averne una prova.«

Mariette aber widerruft in einem zweiten Briefe an Bottari seine eben angeführten Bemerkungen. Den Zweck dieses Schreibens bildeten Ergänzungen und Berichtigungen der Angaben des eben erschienenen fünften Bandes von Bottaris »lettere pittoriche«. Im sechsten Teile, wo diese Korrekturen publiziert sind [27]), ist mit ihrer Datierung auf den 10. Dezember 1661 zweifelsohne ein Fehler begangen, worden, sowohl in Hinblick auf den Aufgabetag der früheren Mitteilungen als auch wegen des Erscheinungsjahres (1766) des fünften Teiles der Lettere:

»Bisogna che io vi avvertisea d'uno sbaglio preso da me in quella lettera, dove io vi dicea che il quadro di Solimena, intagliato dal Carmona, era stato fatto per Filippo V e che il ritratto di questo principe nell' intaglio era stato mutato in quello del presente re. La verità è che nel quadro il ritratto è di Luigi XVI (Druckfehler für XIV), re di Francia e fu fatto fare dal cardinal Gualtieri, come si legge nella Vita di Solimena del Dominici a cart. 593. Edessendo il Carmona in Francia, ne fece il disegno e lo portò a Madrid e in luogo del ritratto di Luigi XIV, fece nel rame quello del suo re. Lo stesso è seguito nel quadro di Solimena, perchè il padrone di esso sopra quel ritratto ha fatto dipingere la testa di Luigi XV.« (geb. 1710, reg. 1715 bis 1747).

[24]) Nisard a. a. O. Bd. II, S. 324 ff.

[25]) Als Residenz eines bourbonischen Fürstenhauses.

[26]) Bottari-Ticozzi: a. a. O. vol. V, p. 416.

[27]) Bottari-Ticozzi: vol. VI, p. 20. — Bei Bottari sind übrigens noch weitere Briefe abgedruckt, die sich mit dieser Angelegenheit beschäftigen. Am 16. Oktober 1765 schreibt Bottari aus Rom an Mariette, indem er der Hoffnung Ausdruck gibt, den seltenen Stich durch die Vermittlung des nach Spanien reisenden Ministers D. Emanuel Roda erhalten zu können, und am »2. del 1766« (2. I. 1766) antwortet Mariette, der ersehnte Stich wäre endlich beschafft und er hätte ihn an Bottari abgesandt (vol. V, p. 429 und 438).

Diesen höchst wichtigen Briefstellen könnte man etwa folgendes entnehmen:

1. Daß das ausgeführte Gemälde Solimenas um diese Zeit (1764—1765) ebenfalls nicht mehr in unberührtem Zustande verblieben war; daß somit also die hier publizierte Zeichnung — soweit der Künstler nicht während der Arbeit Veränderungen vornahm — die ursprüngliche Form des Bildes darstellt.

2. Daß die Frage offensteht, ob dem unbestimmten Ausspruche Mariettes zufolge (»il padrone di esso«) das Bild damals wirklich noch im Besitz der königlichen Sammlungen verwahrt wurde. Daß also die Auffindung des jetzt verschollenen Gemäldes — dessen heutiger Aufbewahrungsort trotz eifriger Nachforschungen in den gedruckten Inventaren, soweit sie unter den jetzigen Zeitverhältnissen zugänglich waren — ergebnislos blieb, einem vielleicht sehr naheliegenden Zufalle anheimgestellt werden muß [28]).

3. Daß die Briefschreiber selbst wenige Jahrzehnte nach der Verfertigung des Bildes über die ursprünglich zu feiernde Persönlichkeit, verwirrt durch die mannigfachen Metamorphosen, die die Komposition erleiden mußte, irregeleitet worden waren.

Dieser Fehler mochte dadurch entstanden sein, daß die bekannten künstlerischen Beziehungen Solimenas zu König Philipp von Spanien seit dessen politisch sehr bedeutsamem Besuch in Neapel ([1702] denn seit den Tagen Karls V. 1535 hatte kein spanischer König den neapolitanischen Boden betreten) eine Verwechslung zwischen dem »Re cattolico« [29]) und dem »Re cristiano« sehr erklärlich machen. Denn sicherlich lag der Gedanke näher, daß derartige Veränderungen am ehesten noch innerhalb der Grenzen des nämlichen Landes etwa durch die Auswechslung des Porträts des neuen, den Thron besteigenden Königs an Stelle seines Vorgängers erfolgt wären, zumal als wir wissen, daß der Künstler auch in Diensten Karls III. gestanden hat, als dieser, vor seinem Regierungsantritt als spanischer König, in Neapel Hof hielt [30]).

Mit diesen wiederholten Bildnisvariationen war aber die gründliche Ausnutzung des gleichsam außerhalb von fortschreitender Kunstentwicklung und wechselnder Mode stehenden Allegorienapparates noch nicht erschöpft gewesen. Und hatten bisher die verwandtschaftlichen und engen politischen und kulturellen Beziehungen, die diese Fürsten und Länder verbanden, eine gewisse erklärende Bürgschaft für ein solches Unternehmen gewähren können, so beweist ein späteres Auftauchen dieses Schemas

[28]) Als beachtenswert kann immerhin gelten, daß in der gesamten französischen Literatur weder bei Nisard und Dimier noch in Tauzias Louvre-Katalog (Edit. 1883, S. 224), wo Solimenas Hauptwerke verzeichnet werden, das Bild erwähnt wird. Ebenso muß hervorgehoben werden, daß d'Argenville in der ersten Ausgabe seiner Künstlerbiographien (Abrégé de la Vie des plus fameux peinters, Paris 1752, pars III, p. 55) die Komposition verzeichnet, während sie in der Auflage von 1762 nicht mehr angeführt wird. Die Erwähnung im Museo Fiorentino: (Pazzi-Marrini) Ritratti dei pittori, Firenze 1762, vol. IV, p. 123, geht augenscheinlich kritiklos auf den Bericht de Dominicis zurück.

[29]) Philipp V. war bekanntlich der Enkel Ludwigs XIV.

[30]) de Dominici S. 448.

in sehr entfernten Gebieten und im Zusammenhang mit den disparatesten Persönlichkeiten die geringe Rolle, die solch äußerliche Voraussetzungen im Gegensatz zur unabänderlichen Kraft der Komposition gespielt hatten. Denn nach dem Bericht Dimiers[31]), dessen Aufsatz über die neapolitanische Barockmalerei wir früher erwähnten, erwarb der russische Graf Alexander Stroganoff (1733—1811) eine Replik dieser Solimenakomposition, deren Bildrahmen wiederum nicht die Porträts der eben genannten Fürsten aufwies, sondern die Gesichtszüge Karls XII. (1697 bis 1718), des großen Schwedenkönigs, abbildete. Der Graf soll nun diese verfälschte Kopie nach Petersburg gebracht haben, wo sie noch heute in der Sammlung seiner Nachkommen verwahrt wird. Freilich längst nicht mehr in der Form, wie sie der »spätere Zustand« zeigte. Denn das Bild hätte sich inzwischen abermals eine Veränderung gefallen lassen müssen, als Stroganoff in einem Huldigungsakt für seine Monarchin das Porträt der Kaiserin Katharina II. (1762—1796) darin einfügen ließ[32]). Diese Ausführungen Dimiers, die durch die kriegerischen Verhältnisse nur mit Schwierigkeit und ohne die Beistellung einer Abbildung überprüft werden konnten, finden aber in einer kurzen Bemerkung Benois' ihre Bestätigung, der in einem Aufsatze über die jetzige Galerie Stroganoffs[33]) das Solimenabild erwähnt und gleichzeitig angibt, der Graf Alexander hätte das ursprüngliche Sujet einer Verherrlichung Karls V. in eine Glorifikation Katharinas II. umgetauft. Eine wichtige Nachricht, die den Zweifel an den Mitteilungen Dimiers zu zerstreuen vermag, die aber in der vorliegenden Form nicht völlig der Wahrheit entsprechen kann. Denn in der Erwähnung der im Zwischenspiel auftretenden neuen Figur (Karl V.) scheint ein unkontrollierbarer Irrtum verborgen zu sein, etwa ein Druckfehler (aus Karl XII.) oder die mißverstandene Grundlage des Carmonastiches mit dem Bildnisse Karls III. von Spanien. In diesem Falle würde die Wiederholung jener nacheinanderfolgenden Porträts natürlich um ein Exempel verringert werden.

Die bekannte Gepflogenheit der oftmaligen Verwendung eines Allegorienkonglomerates, das schemenhaft und ergeben die Einfügung der einen oder der andern zu festierenden Heroengestalt zuläßt, scheint hier in einem besonders markanten Beispiele vorzuliegen, da aus den vorgeführten Berichten eine fünffache Auslegung ein und desselben Bildes festgestellt werden kann, wo die kuriose Erstarrung des Formelhaften die merkwürdigsten Irrfahrten dieser Komposition und ihre Unterordnung einem wechselnden und voneinander sehr verschiedenen Zwecke gezeitigt hat. Ein Verfahren, das in dem Bereiche der reproduzierenden Künste (Buchillustration)

31) a. a. O. fasc. 93. S.

32) Bezeichnenderweise der nämliche Graf Stroganoff, der im Jahre 1801 bei der feierlichen Aufnahme Madame Vigée-Le Brun's in die Petersburger Akademie das Präsidium führen sollte.

33) Alexander Benois: Das Palais und die Galerie Stroganoff in St. Petersburg. Les Trésors d'art en Russie, 1901, Bd. I, S. 170. Ich bin meiner Kollegin Frau Dr. Halle-Rubinstein für die freundliche Hilfe bei der Durchsicht der russischen Literatur sowie Herrn Professor Ulrich Thieme in Leipzig für die liebenswürdige Beantwortung einer Anfrage zu herzlichem Danke verpflichtet.

und des Kunstgewerbes geläufig erscheint 34), in diesem Falle auch in das Gebiet der Malerei übergreift. Indem hier der Beweis gegeben wird, daß das konservative Festhalten an einer einmal erfundenen Schablone oder richtiger gesagt, an einer fast petrifizierten Tradition, die durch den fleißig geübten Gebrauch der Ikonologien 35) normiert und fundiert war, den Widerstand gegen die Anwendung derartiger klischeemäßiger Vervielfältigung aufheben kann. Und daß dieses Zugeständnis auch nicht vor der Verfälschung und Veränderung des Originals (durch Übermalen) zurückscheut und nicht vermeidet, die eigentliche Grundidee der Urkomposition willkürlich neu zu interpretieren und wieder zu verwerfen. Wir sehen — und eine ganze Reihe von Kupferstichen gibt davon Zeugnis 36) — wie die Freilassung des Mittelfeldes (Medaillon) die Möglichkeit



Abb. 3. Cochin le fils: Allegorie. (Stich nach A. Coypel.)

34) Man denke an die regulierbare Veränderungsmöglichkeit antiker Porträtbüsten (locker aufsitzende und leicht entfernbare Perücken usw.); hierzu gehören ebenfalls alle modernen Adaptierungen antiker Büsten und Statuen, vor allem Algardis (1630) Personifizierung einer antiken Kaiserfigur durch einen neu aufgesetzten Kopf auf den Namen Carlo Barbarinis (Fraschetti il Bernini Milano 1900, S. 96), oder als weiteres Beispiel, auf das mich Frau Dr. Erica Tietze-Conrat liebenswürdigerweise erinnerte, die beweglichen, durch vorhandene Reservestücke austauschbaren Köpfe der Reiterstatuetten aus Francesco Susinis Werkstätte (Julius v. Schlosser, Jahrb. der Kunsts. des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXXI.).

35) Vgl. über die Ikonologien meinen Aufsatz in den Monatsheften für Kunstw. 1916, S. 170 ff. — Ripa (Iconologia edit. Ces. Orlandi, Perugia, 1767, vol. V, p. 134) gibt für das Schlagwort »Storia« zwei Bilder an. Entweder Chronos-Saturn (als Vater der »Geschichte«), kniend oder kauernd dargestellt oder ausgestreckt hingelegt, das letztere Rezept wirkt äußerst vielsagend vor der merkwürdigen Figur Solimenas: »e dell' altra parte vi si dipingerà un fiume torto, siccome era quello chiamato meandro nella Frigia, il quale si raggirava in se stesso«. Wir bilden hier eine sinnverwandte Allegorie Cochins le fils (nach A. Coypel) ab, nicht so sehr wegen der auch hier anzutreffenden Auswechselbarkeit der Porträts, sondern wegen der ungemein starken Ähnlichkeit der Historia mit der gleichen Figur bei Solimena, ein Zusammenhang, der in der Normierung der Ikonologien seine gemeinsame Grundlage findet (Abb. 3). (Ein verwandtes Beispiel abgebildet bei Rocheblave: Les Cochin. Paris 1893. S. 132.)

36) Zum Beispiel im Kreise des Pietro da Cortonas (Ciro Ferri) vgl. auch das schöne, von Solimena entworfene Frontispiz (gestochen von seinem Schüler Antonio Baldi) für die Neapler Ausgabe der Opere Giovanni della Casas vom Jahre 1733. Das eingestellte Medaillonporträt des Dichters geht der Legende zufolge auf ein Bildnis Tizians zurück.

einer alternierenden Einstellung verschiedener Porträts gewährleistet: daß der nackte und unbestimmte Kartuschenkörper, der in seiner abwartenden, aber keineswegs anspruchslosen Unpersönlichkeit seinen vollen und prägnanten Inhalt erst durch die Einverleibung eines »passenden und geeigneten« Bildnisses erhält, diese erreichte Vollgültigkeit wieder verlieren kann, um durch die aus äußerlichen Gründen veranlaßte, mehr oder weniger geschickt adaptierte Einfügung eines zweiten Porträts seine neue dienende Funktion erfüllen zu können. Rahmen und Bild, in ihrer Vereinigung reziprok sich ergänzend, spielen getrennte Rollen — der erstere, an sich wertlos, überwindet den zweiten durch seine Lebensdauer, eben denselben, der ihm die momentane und individuelle, oft variierte Bedeutung verliehen hatte. Die merkwürdigste Parallele derartiger »müheloser Leistungen der Trägheit« — um ein bekanntes Wort Sir Josua Reynolds in Form einer umkehrenden Paraphrase zu verwenden[37]) — zeigt das geschäftsmäßige Verfahren, mit dem Hyacinthe Rigaud die Verfertigung mehrerer Porträts besorgte und beschleunigte. Denn Gaeton Guillot[38]) hat nachgewiesen, daß das Porträtschema eines zur Seite gewandten Feldherrn (der in der ausgestreckten rechten Hand den Marschallstab hält, während die linke auf einen auf einem Felsen gelegten Helm gelegt ist) im Oeuvre des Meisters nicht weniger als viermal wiederkehrt, mit dem jeweiligen Unterschied aber, daß in diesen Exemplaren vier verschiedene französische Heerführer dargestellt sind. Also auch hier ein scharfes Unterscheiden zwischen der starren Äußerlichkeit der Position des Porträtierten und dem Arrangement des Kostüms, gegenüber dem lebenspendenden und siegreichen Geiste der das bestimmte Individuum bezeichneten Gesichtszüge.

Dieses Verzichten auf eine in einem Gusse entstandene Vollendung eines Kunstwerkes findet sich gleichfalls im Kreise Solimenas, etwa im Bilde des Wiener Hofmuseums mit der Überreichung des Galerieinventars durch den Grafen Althan an Kaiser Karl VI. Denn die in der Albertina[39]) verwahrte Zeichnung und ebenso die prächtige Farbenskizze (Wien, Hofmuseum Nr. 515) stellen sich völlig als eigenhändige Erzeugnisse des Meisters hin, während in dem umfangreichen Gemälde (Wien, Hofmuseum Nr. 1715) die beiden Porträts nach dem Eintreffen des Bildes in Wien zur getreueren Angabe der Gesichtszüge der Dargestellten durch Johann Gottfried Auerbach vor dem Modell verfertigt und eingefügt wurden. Und in dieser Hinsicht läßt uns denn auch unsere Zeichnung recht eigentlich im Stich. Denn das »Porträt« markiert, nur andeutungsschwache, flüchtig hingeworfene Pinselschläge zeigend, im letzten Grunde nichts anderes als eine leere Gesichtsmaske, die das aus-

37) Sir Josua Reynolds: Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Herausg. von E. Leisching. Leipzig 1893. S. 187.

38) G. Guillot: Un Dessous de l'Atelier de Rigaud. Gaz. des beaux arts 1916, p. 499 ff.

39) Abgebildet bei Schönbrunner-Meder: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und andern Sammlungen. Wien, Bd. XII, Nr. 1389.

druckverleihende Gerüst eines dahinter befindlichen Schädels zu entbehren scheint. So daß hier etwa nicht mehr als ein ideales, aus dem Hörensagen abgeleitetes Surrogat des Aussehens des vielabgebildeten Königs vorliegt, wo nur die grandios selbstherrliche und selbstbewußte Haltung des in den Nacken zurückgeworfenen Hauptes jenem Typus entspricht, den die französische Kunst und unter anderem Berninis berühmte Büste des Versailler Schlosses schon mehrere Dezennien vorher geprägt hatte[40]). Und der Gedanke nicht völlig abgewiesen werden darf[41]), der vermeint, Solimena hätte in Analogie des Althanbildes auch hier (und für dieses Detail) die letzten Retuschen einer (wiederum fremden) Künstlerhand überlassen, dem die Möglichkeit einer lebenswahren, auf dem Augenschein beruhenden Aufnahme des Gefeierten viel leichter offenstand.

Die Zähigkeit aber, mit der in unserem Falle dieses Schema ein unerwartetes Weiterleben erreicht hatte, hing wohl nicht wenig von dem Ausgangspunkt ab, wo die Komposition zum erstenmal aufgetaucht war. Sowohl in der Vorstellung Ludwigs XIV. als restlosen Vertreters einer bestimmten, den größten Teil des Jahrhunderts beherrschenden Regierungsform — während im letzten Grunde auch das ausgleichende Zurückblicken auf die glorreichen Vorbilder klassischer Herrschertugenden (Alexander, Caesar, Augustus) ein etwaiges Ärgernis über diese tatsächlich höchst loyale Huldigungsanpassung beseitigen konnte[42]).

Überdies scheint es nicht ausgeschlossen, daß Solimena in seiner Komposition mehr oder weniger bestrebt war, sich den Stileigentümlichkeiten der gleichzeitigen französischen Malerei zu nähern, wie wir dies etwa in Sebastiano Riccis Aufnahmebild für die Pariser Akademie (1718)[43]) bemerken können[44]). Obwohl die Wertschätzung, welche die gesamte Künstlerschaft (und insbesondere die Franzosen) zu Solimenas Lebzeiten und auch nach seinem Tode in stilbezeichnendster Weise ihm entgegenbrachte und, wofür unsere Erörterungen mit den besten Beweis geben, diese Konzession nicht eigentlich erforderlich machte[45]); der französische Kupferstecher

40) Immerhin noch eher mit Ludwigs XIV. Aussehen vereinbar als mit der zarten und bescheidenen Miene seines Enkels Philipp, wie sie etwa der Titelkupfer des Tagebuches des Bulifon zeigt.

41) Wobei man freilich aus den Angaben der skizzenhaften Zeichnung nicht endgültig auf das Aussehen des vollendeten Gemäldes schließen darf.

42) Vgl. den von Voltaire berichteten Ausspruch des Prinzen Karl von Schweden über Alexander den Großen: »Je pense que je voudrais le resembler ......« Voltaire: Histoire de Charles XII, roi de Suède. (Oeuvre, Génève 1771, vol. VII, p. 69.)

43) Abgebildet bei Fogolari, L'arte 1913, p. 243.

44) Cochin (Voyage d'Italie. Paris 1758, tome I, p. 53) findet tatsächlich vor einer schlafenden Venus Solimenas im Besitz des Marquis de Peralta in Mailand Ähnlichkeiten mit Santueils (Santerre) berühmtem Susannabild der Pariser Akademiesammlung heraus. Diesem treffenden Urteile lag wohl hauptsächlich Santerres oft besprochene (Hagedorn) Beschränkung seiner Farbenskala auf fünf Töne zugrunde. Vgl. D'Argenville (vol. IV, p. 259, der diese Nachricht vom Künstler selbst erfahren hatte). Ein Kolorismus, der ähnlich wirken mußte wie die nuancefreien und starken Lokalfarben Solimenas.

45) Über weitere Aufträge französischer Persönlichkeiten (Herzog von Orleans, Kardinal Mazarin ....) vgl. De Dominici p. 454.

Gaultier[46]) hatte in seiner Jugendzeit Stiche nach den Werken Solimenas verfertigt, Blätter, die schon de Dominici aufzählt und um deren Verschaffung Mariette den Abate Bottari in den oben mitgeteilten Briefen ersucht. Dieses Ansehen dauert auch die folgenden Dezennien an, denn wir hören allenthalben von Ankäufen der Werke des Meisters (für die Galerie der französischen Akademie[47]), für Friedrich den Großen[48]) für die Dresdner Sammlungen), ebenso wie man sich damit beschäftigte, die Werke des Neapolitaners zu kopieren[49]), wie auch Fragonard und der Abbé de Saint-Non mit Wohlgefallen seine Werke studieren, sein Lob in ihren Schriften und Tagebüchern verkünden und Stichreproduktionen nach ihm verfertigen; eben jene Abbildungen, die Rolfs durch photographische Aufnahmen zu ersetzen nicht für notwendig erachtete. Und es ist sehr charakteristisch, daß selbst Winckelmann in seiner Erstlingsarbeit[50]), den Faltenstil der neueren Meister besprechend, »jene Manier der großen Partien in den Gewändern, in welchen der Meister seine Wissenschaft nicht weniger als in der gewöhnlichen Manier der Alten zeigen kann« — Karl Maratta und Franz Solimena als »in dieser Art für die Größten« bezeichnet[51]).

So war es leicht verständlich, daß Carmonas Stich die Komposition Solimenas auf das getreueste wiederzugeben sich bestrebt haben mochte, und aus diesem Grunde und noch mehr aus den geläufigen, durch signifikante Beispiele erhärteten Veränderungen, die zwischen den eigenhändigen Skizzen und den ausgeführten Bildern des Neapolitaners sich verfolgen lassen, kann man mit annähernder Genauigkeit zur Kenntnis der endgültigen Fassung des Gemäldes gelangen; wozu die Beschreibung bei de Dominici mit Gewinn herangezogen werden muß. Unterschiede, die etwa in dem Genius mit der Posaune (Renommée) des obersten Bildteiles bestehen, der in der Zeichnung in nahe Beziehung mit dem Porträtmedaillon gestellt ist, während er im Stiche (und wohl auch im ausgeführten Gemälde) in zentripetaler Bewegung an die Seite gerückt erscheint, um den leeren Raum des eine Ruinenlandschaft zeigenden Mauerausschnittes wirksam auszufüllen; weswegen die auf dem Entwurf zart angedeutete Gestalt in der Höhe des Sockels, die eine ähnliche Funktion erfüllen sollte,

46) de Dominici p. 490 ff.

47) Locquin: La peinture française d'histoire. Paris 1912. p. 68 f.

48) Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XIII, p. 188, 191.

49) Locquin a. a. O. p. 102.

50) Johann Winckelmann: »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«, 1755 (sämtliche Werke Donaueschingen 1825, Bd. I, p. 30), ausgehend von dem Eindruck der drei Vestalinnen, die Lorenzo Mattielli vor ihrer Überführung aus der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen ins Dresdner Antiquarium »mit dem mühsamsten Fleiße« in Ton kopiert hatte.

51) Man beachte auch den Vorschlag von Raphael Mengs für die Neuausschmückung des durch einen Brand (1777) fast gänzlich zerstörten Palazzo Ducale in Genua. Denn der Künstler rät den um Rat fragenden Ratsherren (im Gegensatz zu den ästhetischen Aussprüchen seiner doktrinären Schriften), die Komposition zweier Lünettenbilder Solimenas getreu zu wiederholen. Ein Auftrag, der seinem späteren Biographen Carlo Giuseppe Ratti aus Genua zuteil wurde. Fed. Alizeri: Notizie dei Professori del disegno in Liguria. Genova 1865, vol. I, p. 326 ff.

weggelassen wurde. Anderseits geben uns Carmonas Andeutungen die Vorstellung einzelner sehr reizvoller Details, die in der Vorzeichnung als spielerische, auf die



Abb. 4. Luca Giordano: Detail aus der Decke des Palazzo Riccardi zu Florenz.

letzte Fassung aufgesparte Verzierungen noch nicht erdacht oder wenigstens noch nicht spezialisiert waren, etwa das Motiv der mit Schmetterlingsflügeln versehenen Sanduhr des Chronos, eine freundliche Beigabe zum tragischen Inhalte dieses Emblems oder das niedliche Gebaren des ein Zepter schwingenden Puttos, an dessen Spitze,

von einem Flammenkreis umgeben, ein menschliches Auge hervorleuchtet[52]). Sehr verschieden von dem ernsten und plastischen Aussehen auf der Zeichnung, wo seine in geometrische Formen gebannte Körperangabe an jenen Einschlag erinnert, mit dem die Kunst Cambiasos auf Luca Giordano gewirkt hat. Auch die Minerva[53]), die, in frischer und lebhafter Bewegung herbeieilend, den in der Hand geführten Speer mit als Stütze verwendet, ist in dem Stiche teilweise verändert; indem dieses zum »Kostüm« der Göttin notwendige Utensil in restringierter Form gegen die Wand der Säulenstellung angelehnt erscheint, und die Frauengestalt statt jener außerhalb einer geschlossenen und festgefügten Konturierung herausragenden Armgeste mit dem für Solimena sehr charakteristischen Motiv des Indaskleidfassens der rechten Hand den statuarisch-ruhigen Eindruck des Stehens noch nachdrücklicher akzentuiert.

Denn abgesehen vom malerischen Gesamteindruck der ganzen Komposition dringt aus der Detailbetrachtung der einzelnen Figuren und Glieder des machinosen Aufbaues ein äußerst plastischer Geist hervor, der etwa in der allegorischen Frauenfigur mit dem in der Hüfte aufgestützten Arm, die einigermaßen an ähnlich gebildete, antike Gewandstatuen erinnert[54]), und vor allem aber in der zusammengekauerten Gestalt des Chronos am stärksten zum Ausdrucke kommt. Letzterer ist in seinem Aussehen besonders beachtenswert, das nicht so sehr von dem Vorbilde antiker Flußgötter abgeleitet werden kann, sondern weitaus eher sich auf sinnverwandte Statuen des 16. und 17. Jahrhunderts, seit den Tagen Sansovinos (Marmorarbeiten, Plaketten) und Berninis und ihrer Nachfolgeschaft zurückführen läßt[55]).

Dies mochte in der Tat zusammenhängen mit der von de Dominici überlieferten Arbeitsmethode[56]) des Künstlers, die vor unserer Komposition mehr denn je über-.

[52]) Dieses merkwürdige Emblem symbolisiert die Vorstellung der »Herrschaft« (»il Dominio«) mit der Anspielung auf die Herrschertugend der Wachsamkeit. Ripa (a. a. O. Bd. II, S. 266) findet als Erklärung eine Plutarchstelle über das Aussehen des ägyptischen Gottes Osiris heraus: »Regem enim et Dominum Osirim oculo et sceptro pictis exprimunt, et nomen quidam interpretantur Multioculum.« Als charakteristisch für die geringe Prägnanz und sophistische Beweglichkeit dieser Bilder kann der Umstand gelten, daß dieses Attribut neben der »Fantasia« auch der »Modestia« (!) zukommt.

[53]) Vor der der Eindruck des Rubensschen Medici-Zyklus unverkennbar erscheint; möglicherweise durch den Einfluß Luca Giordanos vermittelt, vgl. dessen Fresko im Palazzo Riccardi in Florenz (man beachte auch die Ähnlichkeit der »Hydra«). [Abb. 4.]

[54]) Über Solimenas Stellungnahme zur Antike, zumal zu den in seine letzten Lebensjahre fallenden Ausgrabungen der Vesuvstädte (1711 und 1738), belehrt uns der treffliche F. Ch. v. Scheyb (Orestio, Wien 1774, Teil I, Zuschrift), wo gegenüber den Angriffen Cochins gegen das berühmte Theseusgemälde gesagt wird: »Obschon der gelehrte und berühmte Maffei zu Verona sowohl als Solimena zu Neapel davon schnurgerade entgegen die große Kunst dieser Stücke erheben.«

[55]) Vgl. etwa die Flußgötter des Grabmals des Bernardo Rota in S. Domenico Maggiore. (S. di Giacomo, Napoli, Bergamo 1907, pars I, p. 127.) Mit Absicht unterlassen wir es, die noch nicht genügend erforschte Entwicklung des barocken Grabmales (wo die Motive des Porträtmedaillons, des Historia und des Chronos in ausgiebiger Anzahl abgebildet wurden) in unsere Ausführungen mit einzubeziehen; vgl. K. Escher: Barock und Klassizismus. Leipzig o. J., S. 117; Tosatti, Bolettino d'arte 1913, S. 173 ff.

[56]) de Dominici S. 458 f.

zeugend und einleuchtend erscheint und deren Verfolgung den vorgestreckten und einheitlichen Plan unserer wissenschaftlichen Arbeiten gemäß[57]), hier etwas ausführlicher erörtert werden soll. Denn er berichtet von der eigenhändigen Modelliertätigkeit Solimenas (in Wachs, Gips, Metall .....) und außerdem von der Arbeitsteilung, die der Maler mit dem Bildhauer Lorenzo Vaccaro (gest. 1706) vereinbart hatte, so zwar, daß man den letzteren »il Solimena nella scultura«, den Maler »il Vaccaro della pittura« genannt hätte[58]). Indem Vaccaro einzelne Gruppen und Kompositionen in Gips modellierte, die dem Maler als Vorbilder dienten und Solimena wiederum dem Bildhauer gezeichnete Entwürfe zur Verfügung stellte, die dieser in seinem Material plastisch ausführte[59]). Ein Ateliergebrauch, der im Kreise der malerischen Settecentoplastik Neapels und besonders in dem merkantilen Vertriebe der zahlreichen und beliebten Krippenfigürchen seine Parallele findet, nicht nur in ihren stilistisch übereinstimmenden Typen und ihrer Komposition — wo der Vorwurf mitunter ein gewisses Zurückgreifen auf eine kontinuierliche Aneinanderreihung verschiedener aufeinanderfolgender Szenen verlangte —, sondern besonders in der sorgsamen Auswahl der Farbengebung ihrer Bekleidung, die in ihren gelben und graublauen, roten und violetten Lokalfarben fast gänzlich als plastische und ins Niedliche reduzierte Kopien solcher Malereien sich darstellen[60]). Ein wechselseitiges, Grenzen überspringendes Übergreifen in die verschiedenen Gebiete der beiden Künste, dessen althergebrachte Übung Julius v. Schlosser[61]) in einem sehr instruktiven Aufsatz an Hand zahlreicher Beispiele (besonders für die Renaissancezeit[62])) verfolgt und dessen

57) Vgl. die Darlegung dieses Programms in der Einleitung unserer demnächst erscheinenden »Tiepolostudien«.

58) Vgl. auch das bedeutsame Urteil Vincenzo da Canals (Vita di Gregorio Lazzarini, edid. Moschini, 1809, p. XVII; vor 1732 geschrieben): »Nello stesso Solimene, pittore de' più singolari, che vivano, alcuni giudicarono essere le figure disegnate a guisa di statue.«

59) de Dominici IV, S. 247 und 467 — dieser erwähnt in diesem Zusammenhang die von Solimena gelobten Wachsarbeiten der Caterina de Juliani (besonders berühmt wegen ihrer Kinderfiguren). Eine signierte und 1708 datierte Büste des heiligen Januarius befindet sich im Museo Civico Caetano Filangeri (Catalogo del museo civ. Filangeri. Napoli 1888, p. 359). Man betrachte den Johanneskopf in Solimenas Judithbild der Wiener Harrachgalerie, dessen Verwandtschaft mit derartigen Bossierungen deutlich sichtbar ist.

60) Vgl. die kurzen Bemerkungen bei Rolfs S. 381.

61) Julius v. Schlosser: Hilfsmodelle für Maler. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXI, S. 111 ff.

62) In diesen Zusammenhang gehören gleichfalls die »Modelli«, welche der Bildhauer Alessandro Vittoria (der Freund und Helfer Palma Giovinnes!) für ein Gemälde Leonardo Coronas in der Capella del Rosario in S. Giovanni e Paolo verfertigte (Ridolfi: Delle meraviglie dell' arte, Venezia 1648, vol. II, p. 100; F. E. Trois: Vita di Alessandro Vittoria scritta e pubblicata di Tommaso Temanza, Venezia 1827, p. 31). — Gleichzeitig die Umkehrung dieses Prinzipes in dem offenkundigen Einflusse Parmeggianinos auf die Skulpturen des Venezianers (vgl. sein Grabmal in San Zaccaria), der bekanntlich neben dem Selbstporträt Mazzolas (Hofmuseum Nr. 58) verschiedene Skizzenblätter dieses Malers besaß. Diese Beobachtung schon bei D. v. Hadeln, Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, 1914, S. 56. — Als weiteres Beispiel könnten die Tonfiguren erwähnt werden, welche der bolognesische Maler Gaetano Gandolfi (1734—1802) selbst verfertigte und für seine Kompositionen benutzte (G. B. Grilli: Orazione detta nelle solenni osequie celebrate in Bologna a. G.

literarische Normierung in den Traktaten und Aussprüchen Armeninos und Campis dargelegt hat. Dieses Verfahren gelangt nun im 18. Jahrhundert in unerhört starkem Ausmaße zur Geltung, und zwar insbesondere im Kreise der römischen Maler, veranlaßt durch die von Mengs ausgesprochene Vermutung, daß »Raffael seine Ideen vorerst in Wachs modelliert habe«[63]). Und solche allzu häufig wiederholten Erörterungen in gleichzeitigen Kunstschriften geben beinahe der Fragestellung Raum, ob derartige Vorstellungen, die den doktrinären Beigeschmack des Concetto nicht entbehren — wie etwa die Nachricht über ein Tonmodell Paolo Veroneses[64]) — nicht mitunter einer rückprojizierenden Unterschiebung eines praktisch geübten und theoretisch ausgesprochenen Vorgehens der eigenen Zeit auf die Vergangenheit zugrunde liegen. Zu diesen Formulierungen mochte man dann leicht verleitet werden, wenn die äußerliche Ähnlichkeit des Typischen (Komposition, Körperformen, Gewandbehandlung) die Erzeugnisse der Malerei und Bildhauerkunst besonders unter dem nachhaltigen Eindruck bedeutender stilverändernder Machtfaktoren (Michelangelo, Raffael, Correggio) in eine gewisse wesensverwandtschaftliche Beziehung gebracht hatte. Wie dem auch sein mag, so führten diese Studien nach dreidimensionalen Objekten, die Vertrautheit des »plastischen Sehens« der Maler verratend, je nach dem zeitgemäßen Überwiegen malerischer oder plastischer Tendenzen der Kunstevolution in verschiedene Epochen zu einem verschiedenen, dem einen oder dem andern Pole sich nähernden Endresultate. Naturgemäß erstreckte sich die Verwendung solcher Atelierbehelfe hauptsächlich auf die Auswahl bekannter und berühmter Originale[65]) (Antiken, Werke der Renaissance usw.); doch konnte andrerseits das Freierfinden dieser Hilfsfiguren für notwendig erachtet werden, falls der Vorrat und das Gegenständliche der vorhandenen Statuen und Gruppen — oder was immer als Vorbilder diente — zur Nachahmung fehlten und nicht ausreichten oder als ungeeignet empfunden wurden. Vor allem aber traten die Kunstanschauungen der zweiten Sette-

Gandolfi, 1802, p. XVII), — und sollten die in dem Testamente Vincenzo Catenas (1518) erwähnten Studienbehelfe (»tuti i miei nudi di rilievo fati di terra chota«) im letzten Grunde nicht die nämliche Bedeutung gehabt haben? (Zahns Jahrbücher f. Kunstw. vol. I, p. 61).

[63]) Mengs opere. Parma 1780. Vol. I, p. 142. Landsberger: Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908. S. 83 f.

[64]) Julius v. Schlosser (S. 118) mit dem Hinweis auf den Kunstbrief Mariettes an Temanza vom Jahre 1772 (Bottari-Ticozzi vol. VIII, p. 433). Charakteristisch ist auch, wie der von J. v. Schlosser (S. 118) angeführte Bericht Lomazzos (Idea del Tempio della Pittura, 1590, p. 53), der in allgemeinen Worten von Tizians Benutzung verschiedener Modelle (Ton, Holz, Wachs) spricht, schon bei Ridolfi (I, S. 150) auf sein berühmtes Presbyter Martyrbild spezifiziert wird; dort heißt es von den beiden herabschwebenden Putti: »quali ritrasse da un getto di Cupidine, che si crede opera di Fidia . . . .« (mit anschließender Polemik gegen Vasari, der solche Antikenstudien dem Venezianer nicht zugetraut hatte). Und wiederum bezeichnend, daß Algarotti in seinen Saggio della Pittura (opere Livorno 1764, II, p. 137) dies neuerlich anführt, um auf die Putti des Fiamingo überzugehen.

[65]) Sowohl als Ausfluß der Wertschätzung bestimmter Epochen und bestimmter, der Nachahmung würdig erscheinender Meister, gleichzeitig oft nicht weniger aus Gründen bequemer, schnell zu erreichender, die Mühe des Selbsterfindens entbehrlich machender Arbeitsweise.

centohälfte, besonders unter der Vorherrschaft des akademischen Unterrichtes, für diese Manier auf das wärmste ein: dokumentiert durch die Anleitungen der ästhetischen Wörterbücher[66]), durch die Anwendung dieses Verfahrens in Tischbeins römischem Goethebilde[67]) und durch Asmus Jakob Carstens erste künstlerische Versuche[68]).

Für die Erkenntnis der Kunst Solimenas aber geben diese Einbeziehungen seiner Technik mit einer weit verbreiteten Arbeitsweise mannigfache Anregung. Und die lang andauernde Gültigkeit der »maniera solimenesca«, die noch Tischbein beim Antritt seines Direktorates an der Neapler Akademie (1787) zum Verdrusse Francesco Muras zu bekämpfen hatte[69]), beweist, wie das Neue doch nur durch ein verstecktes und ungeahntes Hinübergleiten, freilich in anderem Gewande und zu anderem Endziel, entstanden war.

Der Stil aber — getrennt von der getreulichen Wiedergabe der Komposition —, welcher aus der Abbildung Carmonas uns entgegendringt, entspricht allem andern als jenem Eindrucke, den Solimenas Schöpfung erwecken sollte. Eine fast ungebrochene, über die ganze Blattfläche übergossene, glasierte Lichtgleichmäßigkeit, eine alles sagende und ins Detail eindringende Gegenständlichkeit ist hier erreicht worden. Ganz abweichend von der mehr oder weniger starken Düsterkeit des Kolorit Solimenas[70]): Die »nobile magia di bellissime tinte«[71]), wie sie de Dominici und der Abbé de Saint-Non ihm nachrühmten und das in späterer Zeit wegwerfend als »couleur bleuâtre« verurteilt werden sollte[72]). Carmonas technisch sehr gewandte Leistung bringt dagegen ein Wesen zur Geltung, das, dem Kunstwollen seiner Epoche entsprechend, am besten durch die Bilder Pompeo Batonis repräsentiert wird: jenes Übergehen von barocken Elementen, welche die Urformen der alten Kompositionen, neben Raffael und Rubens, verwenden, in der Farbengebung und im Ausdruck aber

66) J. G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2. Aufl., Leipzig 1793, Bd. III, S. 408. Heydenreich: Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque. Leipzig 1794, Bd. III S. 494.

67) Landsberger a. a. O. S. 83; ebenso hatte auch Goethe derartige Behelfe den angehenden Malern als nützlich empfohlen. — Dieses nachweisbare Verfahren Tischbeins scheint die neuerdings von Rintelen (Zeitschrift für bildende Kunst 1916, S. 97 f.) ausgesprochene Hypothese einer Abhängigkeit der Goethe-Figur von Berchemstichen unter anderem nachdrücklich zu widerlegen.

68) Über solche eigenhändige Arbeiten vergleiche K. L. Fernow: Carstens Leben und Werke, herausg. von H. Riegel, Hannover 1867, S. 79. Carstens (Fernow S. 99, Landsberger S. 84) verurteilte aber in späterer Zeit dieses Verfahren, als ein Künstler gesprächsweise »die großen Vorteile dieser von den Franzosen (!) (Mengs?) eingeführten Methode« pries. Dieser Widerspruch ist wohl hauptsächlich gegen die Verwendung fremder Modelle gerichtet und in seiner und seines Freundes Fernow (Römische Studien) Aversion gegen Mengs und alles Akademische höchst begreiflich.

69) Landsberger a. a. O. S. 118 f. Hautecœur, Gazette des beaux arts 1911, S. 169. B. Croce, Napoli nobilissima VI, S. 97 f.

70) Mit Leichtigkeit können wir die finstere, wolkenzerrissene Stimmung der Gewitterlandschaft des Solimenabildes aus der abgeschwächten Angabe Carmonas in Gedanken rekonstruieren.

71) de Dominici S. 405, 455.

72) z. B. Cochin: Lettres à un jeune artiste Peintre pensionnaire à l'académie de France à Rome (um 1774) S. 36, 41.

ein glattes und ungebrochenes Ambiente zeigen, eine sensitive und elegische Stimmung, in der die Figuren nicht durch Bewegungen und Aktionen ihre Gedanken äußern[73]), sondern voneinander getrennt, in ihrer nachdenklichen Haltung und ihren traumverlorenen Gebärden den Inhalt des Vorwurfes auszudrücken suchen[74]). So daß die Überleitung zu Raffael Mengs Plafond der Sala dei Papiri[75]), wo die Gruppe der Historia und des ihr Buch stützenden Chronos in ähnlicher Weise wiederkehrt, — abgesehen von der veränderten Anordnung der an Zahl restringierten und voneinander isoliert sich lösenden Figuren, — durch ein verhältnismäßig nur geringfügiges Weiterschreiten erreicht werden konnte

In Widerspruch aber (und fast zum Trotze) gegenüber den Neuerungen, die Tiepolo, Canova, die heranstürmende Terribilità Francisco Goyas und die Evolution der französischen und englischen Kunst hervorbringen sollten, bleibt der Wert der vor Veraltung wohlgefeiten Solimenakomposition unversehrt und unerschütterlich konserviert, dem abwechslungsreichen Schicksal einer kostbaren, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissenen Spolie vergleichbar. Und wir wären in der Tat neugierig, zu erfahren, in welchem Grade der Anpassung oder Umdeutung die Replik der Stroganoff-Galerie sich dem Stil der Urkomposition nähert oder davon unterscheidet, und wieweit die Einfügung der Porträts von Generationen später wirkender Monarchen ihren Gesamteindruck zu bewahren oder zu verwischen imstande war.

---

73) Was schon ziemlich stark in den Bildern Solimenas vorgeahnt erscheint.

74) Vgl. Batonis schönes Gemälde der Dresdner Galerie (Nr. 455), die bildenden Künste darstellend. Phot. Bruckmann.

75) Gestochen von Cunego, abgeb. bei Hautecœur a. a. O. S. 150.

KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE EULALIOS-FRAGE UND DEN MOSAIKSCHMUCK DER APOSTELKIRCHE ZU KONSTANTINOPEL.

VON

NIKOS A. BEES (Βέης).

(Schluß.)

Auch das andere Bild, die Darstellung der Frauen am Grabe, welches sicher als Werk des Eulalios in der besagten Kirche bezeugt ist, entspricht nach unsern kunsthistorischen Kenntnissen im ganzen der byzantinischen Malerei des 12. Jahrhunderts. Die erste Szene dieser Darstellung, die Beweinung Christi, wie sie von Nikolaos Messarites beschrieben wird, hat keine Parallele in der Kunst der altchristlichen Zeit [237]), wie Heisenberg selbst bekennt [238]), während dieselbe Szene in der bekannten Pariser Gregorhandschrift Coisl. 239 (welche aus dem 12.—13. Jahrhundert stammt) [239]) und vielleicht genauer, wie Heisenberg mit Recht hervorhebt [240]), in der Psalterillustration zu Ps. 43, 24 (»Stehe auf, Herr, warum schläfst du?«), welche sich auf dem Blatte 44ª des Moskauer Chludoffpsalters (9.—10. Jahrhundert) [241]) befindet, uns begegnet. Ebenso hat die zweite Szene dieses Bildes, in der die Gruppe der Frauen am Grabe dargestellt war, so wie sie von Messarites beschrieben wird, keine Parallele in der christlichen Kunst der älteren Zeit; umsonst hat Heisenberg nach einer solchen geforscht [242]). Dagegen findet er eine überraschende Ähnlichkeit dieses Hauptbildes der Frauen am Grabe, wie es Eulalios in der Apostelkirche geschaffen hat, mit einer Miniatur desselben Vorwurfs, welche sich in der berühmten, eigentlich aus dem Jahre 586 stammenden Rabulahandschrift befindet [243]). Doch darf man hier nicht übersehen, daß dieses Blatt der Rabula-

[237]) Zwei der bisher bekannten ältesten Beispiele der Darstellung der Beweinung Christi sind: 1. ein Flachrelief des Triptychons Barberini (12. Jahrhundert), 2. eine Miniatur des Codex Vaticanus Gr. 1156 (11—12. Jahrhundert). — (Siehe Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis la décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XIVe Peintures. Bd. III, S. 62. Bd. V, Tafel 57, Nr. 5. — Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Bd. III, O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. Teil II. Berlin 1911. S. 62—63. Nr. 1853.) Beide Beispiele stehen der Beschreibung von Messarites fern.

[238]) Heisenberg, Die Apostelkirche S. 252.

[239]) Bordier, Descriptions des peintures des manuscrits grecques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1883, S. 207. — Vgl. Heisenberg a. a. O. S. 252.

[240]) Heisenberg ebd. S. 252—253.

[241]) Kondakow, Miniatures d'un manuscrit grecque du Psautier de la collection Chloudoff. (Siehe auch unten S. 76 Anm. 368.) — J. J. Trikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter... Helsingfors 1895, S. 63, Fig. 80.

[242]) Heisenberg, Apostelkirche S. 255.

[243]) Siehe z. B. Garucci, Storia dell' arte christiana Taf. 139, 1: Pokrowskij (siehe unten S. 76 Anm. 364) S. 325, Nr. 163, S. 395, Nr. 185.

handschrift mit der besagten Miniatur ein späterer Ersatz des ausgefallenen Blattes ist und die Miniatur auf diesem Blatte auf keinen Fall vor dem 10. Jahrhundert angefertigt ist [244]). Heisenberg scheint der Ansicht zu sein, daß diese Miniatur im ganzen nach der Vorlage der verloren gegangenen ursprünglichen angefertigt sei [245]); aber die überraschende Ähnlichkeit derselben mit dem Mosaikbild in der Apostelkirche weist deutlich darauf hin, daß als Vorlage dieser Miniatur ein Denkmal aus der mittelbyzantinischen Kunst gedient hat. Ferner kann man eine starke Verwandtschaft des von Eulalios in der Apostelkirche gemalten Hauptbildes der Frauen am Grabe mit einem Elfenbeinrelief der Kathedrale zu Salerno leicht feststellen; es ist zweifellos ein Denkmal des 11. Jahrhunderts [246]).

Wir gehen jetzt zu einer andern sehr wichtigen Frage über, welche auch mit der Darstellung der Frauen am Grabe verknüpft ist. Wie bereits oben erwähnt, hat sich Eulalios aufrecht unter den schlafenden Wächtern am Grabe des Herrn abgebildet. Dies ist der Hauptgrund, wenigstens nach Heisenberg, daß die Mosaiken der Apostelkirche notwendig aus dem 6. Jahrhundert stammen müssen, da in der nachikonoklastischen Periode der kirchlichen Malerei das Selbstporträt des Künstlers auf religiösen Bildern undenkbar sei [247]), während im 6. Jahrhundert der Schöpfer von Wandmalereien einer Kirche »sich in seinem Werk als treuen und wachsamen Diener bekennen und im Bilde verewigen« [248]) konnte. Gewiß hat sich Eulalios in einer der bei dem Christusgrabe stehenden Personen dargestellt, sich aber durch keine Beischrift bekannt gemacht; Nikolaos Messarites, der mit allem auf die Apostelkirche Bezüglichen innig vertraut war, ist der einzige Zeuge für diesen Umstand. Die Behauptung Heisenbergs, daß ein Selbstporträt auf kirchlichen Denkmälern in nachikonoklastischer Zeit unmöglich sei, ist jetzt hinfällig. Es ist etwas durchaus Gewöhnliches, sowohl in der byzantinischen Zeit als auch später, fast bis auf unsere Tage, daß man auf kirchlichen Denkmälern historische Persönlichkeiten, besonders wenn diese Stifter oder Wohltäter der betreffenden Kirchen waren oder sich dort begraben ließen, porträtierte. Zahlreiche Beispiele lassen sich für diesen Gebrauch aus der nachikonoklastischen bis zur neueren Zeit anführen. Dr. Giuseppe Gerola hat aus Kreta bereits eine große Reihe von solchen Porträts in Kirchen nicht allein von Männern, sondern auch von Frauen und Kindern, hauptsächlich aus Werken des 13.—17. Jahrhunderts zusammengestellt und reproduziert [249]). Die Liste Gerolas

[244]) Siehe Aug. Morini, Origini del Culto all' Addolorata, Anhang. — Vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B. 1897. S. 144, Anm. 5. Vgl. auch Heisenberg, Apostelkirche S. 255.

[245]) Ebd.

[246]) Abbildung am bequemsten zu finden beim É. Bertrau, L'art dans l'Italie Méridionale. Bd. I. Tafel XIX (siehe auch S. 430 ff).

[247]) Heisenberg, Apostelkirche S. 170—171. — Vgl. Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 138—139.

[248]) Heisenberg, Die alten Mosaiken S. 139.

[249]) R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. — Monumenti Veneti nell isola di Creta. Ricerche e

möchte ich durch andere Beispiele aus verschiedenen Bezirken Griechenlands vervollständigen:

1. Unter den erhaltenen Wandmalereien des Stylosklosters (Latmos) befindet sich das Bildnis des heiligen Paulos, des Stifters dieses Klosters[250]). Er ist im Jahre 955 gestorben, und die genannten Malereien seines Klosters scheinen Werke des 11. Jahrhunderts zu sein. Man könnte behaupten, daß Paulos von Latmos in der Kirche dargestellt sei, da er als Heiliger verehrt wurde[251]); jedoch aus vorliegender Liste ist offenbar, daß das Recht, nach welchem die Gründer eines Klosters sich innerhalb der Kirche ihrer Stiftung malen lassen durften, dem allgemeinen **κτητορικὸν δίκαιον** zuzuschreiben ist. Dies geht vorzugsweise aus einigen Stellen des schon oben (vgl. Anm. 47) erwähnten Typikons hervor, das der Sebastokrator Isaakios Komnenos für das von ihm begründete Kloster der Kosmosoteira im Jahre 1152 ausstellte; in diesem verbietet er den Klosterbrüdern, sein Bild irgendwo im Kloster als Stifter desselben darstellen zu lassen[252]).

2. In der Theodoroskirche bei Malokopaıa (Kappadokien), die eine Stiftung des Kaisers Johannes Tzimiskes (969—976) sein soll, war das Porträt des Begründers zu sehen, das leider schon vor dem Jahre 1892 zerstört wurde. Dieses Porträt war wahrscheinlich eine Malerei des 10.—11. Jahrhunderts[253]).

3. In einem Kirchlein des sogenannten Beli-Kilisse in Kappadokien sind uns vier Stifterfiguren erhalten; Beischriften gaben die Namen derselben an. Leider sind sie heute nur teilweise lesbar. Einer der dargestellten Stifter hieß Hilarios oder Hilarion, ein anderer Johannes, der dritte St[ephanos][254]). Diese Malereien scheinen aus dem 10.—11. Jahrhundert zu stammen.

4. In den Kapellen des sogenannten Karabasch-Kilisse (= Kirche des schwarzköpfigen Mönchs) befinden sich mehrere Porträts. In der vorderen Kapelle, die laut

descrizione fatte dal Dottor Giuseppe Gerola. Venedig 1908. Bd. II S. 327—339 und Taf. 8—17 (vgl. auch S. 319). Einige dieser kretischen Bilder beschreibt und reproduziert zum Teil St. Xanthoudidis, Χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ ἐκ Κρήτης in der Athener Zeitschrift Ἀθηνᾶ Bd. XV (1903) S. 66—67, 77—79, 113, 135 f. (vgl. auch Taf. 11, 11a). — Vgl. auch G. Millet, »Portraits byzantins« in der Revue de l'Art Chretien Bd. LXI, Jahrgang LIV (1911), S. 445—451, besonders S. 447.

250) Th. Wiegand, Der Latmos, S. 203 f. Taf. III.

251) Dasselbe könnte man auch in bezug auf andere Porträts der vorliegenden Liste behaupten.

252) Siehe die oben Anm. 47 zitierte Ausgabe von L. Petit, S. 59, 6—25 (« . . . ἵνα μὴ τυχόν ποτε τῶν καιρῶν αὐτοὶ [= die Vorgesetzten des Klosters] βουληθεῖεν εἰς κατάκριμα τῆς ἐμῆς ἀθλίας ψυχῆς καὶ εἰς ἐναντίωσιν τοῦ ἐμοῦ θεαρέστου θελήματος καὶ βουλήματος οἷα τάλανα τῆς μονῆς κτήτορά μέ που τῶν τόπων ταύτης ἐξεικονίσαι ἢ ἐκτὸς ἢ ἐντὸς τοῦ περιθριγγεύοντος περιβόλου ταύτην δὴ τὴν μονήν· . . . . ὅστις οὖν . . . τῶν ἡγουμένων καὶ λοιπῶν μοναχῶν ἐμὲ διαζωγραφήσειε τῇ μονῇ . . . δίκην ἕξει ἐν ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως . . .) und S. 63, 29—30 (» . . . τὸ γὰρ ἐμὸν ἄθλιον σῶμα, ὃ καὶ διασπαράξουσι σκώληκες, μετὰ τὴν διάλυσιν τούτου τιμῆς οὐ προσδεηθήσεται εἰκονίσματος . . .«).

253) Vgl. Anastasios Levidis, Αἱ ἐν μονολίθοις μοναὶ τῆς Καππαδοκίας καὶ Λυκαονίας. Konstantinopel 1899. S. 163.

254) Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien, S. 143, und besonders H. Grégoire, Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce, a. a. O. S. 108 f.

einer Inschrift zur Zeit der Regierung des Kaisers Konstantinos Dukas, und zwar im Jahre 1061, mit Malereien ausgeschmückt wurde, sind in einer Nische der Nordwand zwei Personen vor dem Erzengel Michael kniend dargestellt. Sie sind durch Inschriften gekennzeichnet: der Mönch Nephon und Eudokia, wohl die Stifter der Kapelle oder wenigstens der Wandmalereien derselben. Andere Beischriften nennen die Personen, die in den Nischen derselben Kapelle dargestellt sind, nämlich die Nonne Hekaterine (die als Stifterin belegt ist), Maria und der Priester Basilius. In der hintersten Kapelle, und zwar über den Arkosolgräbern, sind vier Mönchsgewänder tragende Gestalten ohne Heiligenschein gemalt. Es sind dort bestattete Mönche, nämlich der Abt Bathys Trokos und die Klosterbrüder Bardas, Photis und Za[charias?], wie die betreffenden Grabinschriften zeigen[255]).

5. Im Narthex der Koimesiskirche sieht man Fresken, die den byzantinischen Kaiser Konstantinos VIII. (1025—1028) und seinen großen Hetäriarchen Nikephoros, den Begründer dieser Kirche, kniend im Gebet vor der Madonna darstellen. Nikephoros trägt sogar Kriegsgewand[256]). Diese Fresken sind modern; jedoch sind sie sehr wahrscheinlich auf Grund einer ursprünglich dort schon vorhandenen Darstellung ausgeführt worden.

6. »An der Westwand [der Tscharikli-Kilisse zu Gereme bei Urgüb in Kappadokien] neigen sich in Deesis ohne Nimben ein Leo, ein Michael und ein Theognost, die beiden letzteren barhäuptig, der andere mit einem Barett bedeckt, vor Christus, der in seiner Linken den Kreuzstab hält«[257]). Neben diesen Gestalten, die wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert stammen, sind Beischriften zu lesen.

7. In einer alten, verlassenen Kirche unweit des Städtchens Mamazin (mit dem alten Momoassum identisch) in Kappadokien sieht man das Porträt des nicht festzustellenden Gründers der betreffenden Kirche[258]). Die Zeit dieser Malerei kann ich vorläufig nicht mit Sicherheit feststellen.

8-9. In der kappadokischen Analipsis- oder Pelemekirche, die von dem Volke gewöhnlich Karanlyk-Kilisse genannt wird, sieht man, und zwar in einer Grabkapelle, die als Vorhalle dient, zwei zu Christi Füßen kauernde Gestalten mit den Beischriften:

»Δέησι[ς] τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Ἰω(άννου) ἐνταλματικοῦ«,
»Δέησις [τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ] Γε[ννα?]δήου«.

In derselben Kirche wird in der Hauptapsis die sogenannte kleine Deesis dargestellt, d. h. der thronende Christus als Weltbeherrscher mit der Madonna und Johannes dem Täufer. Zu seinen Füßen zwei kleine, barhäuptige, proskynierende

---

255) Rott a. a. O. S. 136 ff. und besonders H. Grégoire a. a. O. S. 95 ff.

256) Abbildung bei G. Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle, Bd. III, S. 413. (Vgl. auch S. 7, Anm. 1, und O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken, S. 10, 301 ff.)

257) Rott a. a. O. S. 217.

258) A. Levidis a. a. O. S. 131 f. — Vgl. auch die Bemerkungen von Rott a. a. O. S. 263.

Personen in weißen Gewändern und Schnabelschuhen, ohne Nimbus, mit den Beischriften:

»Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Νικηφόρου πρεσ(βυτέρου)«,
»Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Βασιλίου«.

Diese Malereien scheinen Werke des 11. Jahrhunderts zu sein [259]).

10. In der Klosterkirche zu Grottaferrata ist ein Mosaik der sogenannten Deesis (Christus auf dem Thron sitzend, links die Madonna, rechts Johannes der Täufer) vorhanden; auf ihm sieht man zu den Füßen Christi einen nicht inschriftlich bezeichneten Abt (Bartolomäos?) dieses Klosters dargestellt [260]). Die Malerei scheint ein Werk des 11. Jahrhunderts zu sein.

11. In einer Grabkapelle zu Gereme in Kappadokien ist ein Weib, das keine Heilige sein soll, in kleiner Gestalt, wahrscheinlich während des 11.—12. Jahrhunderts gemalt worden [261]).

12. An der Unterwand des hinteren Schiffes der doppelräumigen Grabeskirche zu Balyq (Kappadokien) ist eine Person gemalt, die nach der sehr wahrscheinlichen Vermutung von Hans Rott [262]) den Stifter dieser Kirche darstellen muß. Diese Malerei ist nicht mit Sicherheit datierbar; jedenfalls scheint sie älter als das 13. Jahrhundert zu sein.

13. In der von dem Großadmiral Georgios von Antiochien († 1148) gestifteten Kirche La Martorana (Santa Maria dell' Amiraglio) zu Palermo befindet sich ein musivisches Bildnis des ersten Normannenkönigs Roger II. (1101—1154), dem Christus die Krone aufsetzt; ebenda befindet sich ein anderes musivisches Bildnis, das uns den vorgenannten Begründer der Kirche vor der Jungfrau kniend zeigt [263]). Diese Bildnisse [264]) sind oftmals reproduziert [265]); am bequemsten zu finden bei Th. Kutschmann [266]), Diehl [267]) und Dalton [268]).

14. In dem Dom zu Monreale (Sizilien), den der normannische König Wilhelm I. von 1174—1182 erbauen ließ, sieht man zwei Bilder, die diesen König zeigen, einerseits, wie er von Christus gekrönt wird, und andrerseits, wie er der Madonna die von

[259]) Rott a. a. O. S. 213 f., 216 (auch S. 212, Abb. 73). — Vgl. auch Grégoire a. a. O. S. 86.

[260]) Abbildung am bequemsten bei Schlumberger a. a. O. Bd. I, S. 581 und P. Aurelio Palmieri in den Vizantijskij Vremennik Bd. XI (1904) S. 412 zu finden.

[261]) Rott a. a. O. S. 233.

[262]) Kleinasiatische Denkmäler I. S. 130.

[263]) Vgl. F. Chalandon, Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile. Bd. II. Paris 1907. S. 98—99, Anm. — Diehl, Manuel, S. 519; usw.

[264]) Zu diesen Bildnissen ist die Anmerkung 221 zu berücksichtigen.

[265]) Vgl. E. Caspar, Roger II. (1101—1154) und die Gründung der normannisch-sicilischen Monarchie. Innsbruck 1904. S. 435, Anm. 3. — E. Gerland a. a. O. S. 12—13, Anm. 28. — Vgl. auch Terzi-Meli-Carini a. a. O. (Preambolo).

[266]) Th. Kutschmann, Meisterwerke saracenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien. Tafel 3 (vgl. S. 17—21).

[267]) Diehl, L'art byzantin dans l'Italie Méridionale S. 225, 227, und Manuel S. 518—519.

[268]) Dalton, Byzantine art and archaeology S. 408, Nr. 239.

ihm gestiftete Kirche darbietet. Diese Stifterbilder, die zirka um das Jahr 1180 entstanden sind, sind am bequemsten bei Diehl zu finden [269]).

15. In der Erzengelkirche in Karsi-Kilisse (Kappadokien) befindet sich das Porträt des Begründers, den ich leider auf Grund der mir vorliegenden Quellen nicht feststellen kann [270]). Dieses Porträt scheint eine Malerei des 12.—13. Jahrhunderts zu sein.

16. In der unterirdischen Cappella dei Santi Stefani (Otranto) sieht man öfters die Porträts verschiedener Gläubigen, die zu Füßen der Heiligen dargestellt sind; diese Porträts sind hauptsächlich Malereien des 12.—14. Jahrhunderts [271]).

17. In der Kirche von Bojana (in der Nähe von Sophia, der bulgarischen Hauptstadt) sieht man Fresken, die den König von Bulgarien, Konstantinos Toichos (1258 bis 1277), mit seiner Ehefrau Irene, Tochter des Kaisers von Nicäa, Theodoros II. Laskaris (1254—1258), und den Begründer dieser Kirche, den Sebastokrator Kalojann, nebst Frau [272]) darstellen. — Diese Malereien sind Werke des 13. Jahrhunderts. Abbildungen am bequemsten zu finden bei Alice Gardner [273]).

18. In der Höhlenkirche des hl. Theodoros im Susam Bayry (Kappadokien) sieht man die Figur eines eine Kapuze tragenden Mönches und einer unbestimmbaren Person, die betend dargestellt wird [274]). Diese Malerei ist vielleicht ins 13. Jahrhundert zu setzen.

19. In dem Pammakaristoskloster zu Konstantinopel waren unter anderen die Porträts des Kaisers Andronikos Palaeologos (des jüngeren?) und seiner Frau Anna als Wandmalereien vorhanden. Abschriften dieser Porträts sind im Codex Historicus F. 601 (Bl. 2ª, 4ª) der Landesbibliothek zu Stuttgart auf uns gekommen [275]).

20. In dem Narthex der in Thessalien nicht weit von Trikalla erbauten großartigen Marienkirche τῆς Πόρτας ist ein interessantes Wandbild zu sehen, welches den Gründer dieser Kirche (J. 1283) [276]), den Sebastokrator Johannes Angelos Dukas Komnenos, darstellt. Er trägt ein Mönchshabit und wird von einem Engel geführt [277]). Das Werk scheint aus dem 12.—13. Jahrhundert zu stammen.

21. In der Kirche, die sich in der Ortschaft Trulla bei dem sogenannten Κριοῦ

---

269) Diehl, Manuel S. 525, Nr. 255.

270) A. Levidis a. a. O. S. 100 f.

271) Vgl. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie Méridionale S. 64 ff.

272) Zu diesen Darstellungen ist die Anmerkung 221 zu berücksichtigen.

273) Alice Gardner, The Lascarids of Nicaea. The Story of an Empire in Exile. London [1912] Frontispiece, S. 230, 294 ff. — Vgl. B. Filow in den Изв҃ѣстия der bulgarischen archäologischen Gesellschaft Bd. III (1912—13) S. 303 f.

274) Rott a. a. O. S. 206.

275) Vgl. W. von Heyd, Die historischen Handschriften der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart. Bd. I. Stuttgart 1889—1891. S. 255—6.

276) N. G. Ch. Zogidis, Θεσσαλικά in der Athener Zeitschrift »Ἑστία« Jahrg. 1894, S. 333.

277) G. Lampakis in Δελτίον III der Christlich-Archäologischen Gesellschaft zu Athen, 1903, S. 28.

Μέτωπον (in Kreta) befindet, ist das Porträt eines Mönches in der Ikonostasis der Kirche, und darunter die Inschrift:

Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Ἰωανηκήου μοναχοῦ.

Er ist wahrscheinlich der Stifter oder ein Wohltäter dieser Kirche. Nach der Form dieser Inschrift zu schließen, ist dieses Porträt ein Werk des 13.—14. Jahrhunderts[278]).

22. In dem zweiten Narthex der Choraskirche (jetzt Kahrie-Moschee) ist Theodoros Metochites († 1332), ein höherer Beamter des Kaisers Andronikos Palaeologos II., dargestellt, wie er dem auf einem Thron sitzenden Christus eine Kirche kniend reicht. Dieses Bild wird als ein Werk aus den Jahren 1310—1320 betrachtet; eine Abbildung ist bequem bei Diehl zugänglich[279]). Ebenda war der Sebastokrator Isaakios Komnenos, der schon wiederholt erwähnte (S. 108 f., 61) Sohn des Kaisers Alexios I., dargestellt.

23. In der Kapelle des hl. Nikolaos am Fuße des Berges Mottola (Taranto) befinden sich die Porträts eines gewissen Leo, der vor dem hl. Leo (Papst von Rom) kniet, und eines gewissen Crispulos, der ebenfalls vor dem hl. Georg kniet[280]). Diese Malereien sind wahrscheinlich ins 14. Jahrhundert zu setzen.

24. In der Hypapantikirche der Meteorenklöster sieht man den Stifter dieser Kirche, den Hieronomachos und Abt des Dupianisklosters Nilos († um 1370) kniend im Gebet vor der Gottesmutter abgebildet[281]); dieses Bild stammt aus dem 14. Jahrhundert.

25. In der Analipsiskirche des Dorfes Boria (bei Korytza) ist ein Bildnis des Stifters dieser Kirche, des Bischofs Niphon. Wie aus einer Inschrift ersichtlich ist, wird dieses Wandbild, auf dem der Bischof in der Hand ein kleines Abbild der von ihm gestifteten Kirche trägt, aus der Zeit um 1390 stammen[282]).

26. In der Kirche des Theoskepastosklosters zu Trapezunt waren noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Reihe von Porträts zu sehen, die Angehörige

[278]) Xanthoudidis, Χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ ἐκ Κρήτης in der Athener Zeitschrift Ἀθηνᾶ Bd. XV (1903), S. 114—115.

[279]) Diehl, Manuel d'art byzantin S. 738 und Études byzantines S. 399. — Vgl. Th. Schmitt, Kahrié-Djami. S. 36 ff.. Album, Tafel I, LVI, LVII, LVIII. — Kondakow, Licevoj ikponopisnij podlinnik. Bd. I. Tafel II. — Dalton a. a. O. S. 418, Nr. 245.

[280]) Diehl, L'art byzantin dans l'Italie Méridionale S. 146.

[281]) Nikos A. Bees, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων Μετεώρων καὶ τῆς πέριξ χώρας. In der Zeitschrift »Βυζαντίς« Bd. I (1909) S. 574—575. — Vgl. Nikos A. Bees, Ἔκθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων. Athen 1910, S. 64.

[282]) M. Miljukoff in ИЗВѢСТІЯ des russischen archäologischen Instituts zu Konstantinopel Bd. IV (1899) Heft I S. 74 ff. — A. Papadopoulos Kerameus, Διορθωτικὰ εἰς χριστιανικὰς ἐπιγραφάς, in der ЖУРНАЛЪ des russischen Ministeriums für Volksaufklärung Bd. CCCXLIII, Septemberheft 1902 (Abteilung für klassische Philologie) S. 427—428, Nr. 30. — H. Gelzer in den Athenischen Mitteilungen Bd. XXVII (1902) S. 442—443. — P. N. Papageorgiou, Βυζαντιακὸς ναὸς τῆς Μπόριας καὶ ἐπιγραφαὶ αὐτοῦ. In der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XVII (1908) S. 129—130 (vgl. auch die Notiz von H. Grégoire ebenda, Bd. XVIII, 1909, S. 296).

des kaiserlichen Hauses von Trapezunt darstellten, darunter Alexios III. (1350—1390) und seine Frau Theodora [283]). Diese Malereien waren wohl ein Werk der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; eine recht idealisierte Abbildung derselben bei Texier-Popplewell Pullan [284]).

27. In der Kirche des heiligen Demetrios, welche als Kathedrale von Mystras galt, befindet sich das Porträt eines unbekannten Metropoliten [285]); Abbildung bei Millet [286]).

28. In der Peribleptoskirche zu Mystras ist der Stifter derselben dargestellt, wie er der Madonna die Kirche darreicht; Abbildung bei Millet [287]).

29. In einer Kapelle der Theodoroskirche (Brontochion) in Mystras befindet sich das Porträt eines Donators in betender Haltung; Abbildung bei Millet [288]).

30. Ebenfalls in einer Kapelle der Theodoroskirche (Brontochion) zu Mystras ist ein Kaiser zwischen einem Engel und Johannes dem Täufer abgebildet; Abbildung bei Millet [289]).

31. In der Hauptkirche des Pantokratorklosters (auf dem hl. Berge) sieht man die Bilder der Gründer oder Neugründer desselben, die folgende Inschriften bezeichnen:

Δέησις	Δέησις	Δέησις
Ἀλεξίου τοῦ	τοῦ δούλου τοῦ	Ἰωάννου τοῦ
Μεγάλου Βασιλέως	Θεοῦ Ἰωαννικίου	Μεγάλου Πριμικη-
τοῦ Κομνηνοῦ	Μοναχοῦ	ρίου [290])

Von diesen Persönlichkeiten ist Alexios Komnenos nicht mit dem Kaiser von Konstantinopel, Alexios I. Komnenos (1081—1118), wie die Mönche des in Rede stehenden Klosters behaupten, sondern mit dem gleichnamigen großen Primikerios und später großen Stratopedarches zu identifizieren. Er stammte aus der Familie Assan, hatte eine große Rolle in der byzantinischen Geschichte während des 14. Jahrhunderts gespielt und lebte noch im Jahre 1367. Der in der dritten der obigen Inschriften erwähnte Johannes der große Primikerios war sein Bruder. Beide Brüder gründeten das fragliche Pantokratorkloster. Die obengenannten Bilder zeigen Spuren moderner Erneuerung. Vielleicht sind sie ursprüngliche Malereien des 14. Jahrhunderts [291]).

283) Vgl. besonders Millet in der unten Anm. 303 zitierten Abhandlung S. 437 ff.

284) Ch. Texier-R. Popplewell Pullan, L'architecture byzantine ou recueil de monuments de premiers temps du christianisme en Orient. London 1864. Tafel LXVI. (Vgl. auch S. 231—232.)

285) Millet in Bull. de Corresp. Hell. Bd. XXIII (1899) S. 129—130 Nr. 22.

286) Millet, Monuments byzantins de Mystra. Album. Paris 1910, Taf. 152, 2.

287) Ebd. Taf. 111, 4.

288) Ebd. Taf. 91, 4.

289) Ebd. Taf. 90, 1.

290) Vgl. [Gerasimos Smyrnakis] a. a. O. S. 532.

291) Vgl. Nikos A. Bees in den Vizantijskij Vremennik Bd. XX S. 310 f. und die dort angeführte Literatur (es ist noch nachzutragen G. Millet, in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XV, 1906, S. 618—619, G. Millet, J. Pargoire, L. Petit a. a. O. S. 49 ff. und Nikos A. Bees in den Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum Bd. XXXVII, I. Abteil., S. 263).

32. In der Johanneskapelle zu Mystras ist auf der Südwand die Frau Καλὴ ἡ Καβαλασέα, als Nonne Kallinike, als Weltfrau und als Nonne nebst ihren Kindern Anna Laskarina und Theodoros Hodegetrianòs dargestellt [292]). Das Werk stammt, wie es scheint, aus dem 14.—15. Jahrhundert. Abbildung bei Millet [293]).

33. In der Annakirche zu Trapezunt sind Malereien zu sehen, die teilweise aus dem Jahre 1411 und 1413 stammen sollen und dort begrabene Kirchenbeamten darstellen [294]).

34. Auf der Südwand der rechts gelegenen Sukkursalkirche der Theotokoskirche, des sogenannten Brontochions, zu Mystras befindet sich ein Porträt, welches nach Prof. K. Zesiu wahrscheinlich den Andronikos Palaeologos Assan darstellt. Auf den Wänden eines Zimmers des Narthex in derselben Kirche sieht man mehrere Bildnisse: ein Mönch, vielleicht der Stifter dieser Kirche, der Archimandrit und Protosynkellos Pachomios, kniet und reicht der Madonna, die stehend mit dem Christuskinde dargestellt ist, die Kirche. Bei einem andern Bilde sieht man auf beiden Seiten Christi einen Klostermann, den Despoten Theodoros I. Palaeologos, als Mönch Theodoretos genannt, und eine andere Person. Letztere stellt nach einer unrichtigen Auffassung Konstantinos Palaeologos, den letzten Kaiser von Konstantinopel, dar; in Wirklichkeit aber haben wir hier eine Darstellung des Despoten Theodoros I. Palaeologos, der als Weltmann, die königlichen Gewänder tragend, gedacht ist [295]); Abbildungen bei Millet [296]).

35. Ebenda in der Theotokoskirche, dem sogenannten Brontochion, zu Mystras ist das Porträt des Stifters zu sehen, welcher die von ihm gestiftete Kirche der Madonna darbietet. Abbildung bei Millet [297]).

36. Ebenda in der Theotokoskirche (Brontochion) ist das Grabbildnis eines Mannes und einer Frau rechts und links von einer Muttergottes; Abbildung bei Millet [298]).

37. Auf der rechten Wand der linken Sukkursalkirche der Theodoroskirche (Brontochion) zu Mystras befindet sich das Porträt von Manuel Palaeologos, welcher zur Muttergottes betet [299]). Dieses Bild ist sicher jünger als das Oktober

292) Millet, Bull. de Corresp. Hell. Bd. XXIII (1899) S. 131—132. — Vgl. K. G. Zesiou in der Zeitschrift »Byzantis« Bd. I (1909) S. 448—449.

293) Millet, Monuments byzantins de Mystra, Album Taf. 107, 8.

294) Vgl. Millet in der unten S. 68 Anm. 303 angegebenen Abhandlung S. 435 f.

295) Zesiou in der athenischen Zeitschrift Ἀθηνᾶ Bd. III (1891) 457—459 (vgl. Σύμμικτα Nr. 24 und »Byzantis« Bd. I, 1909, S. 451—452). — Millet, Bull. de Corresp. Hell. Bd. XXIII (1899) S. 119—120. — G. Lampakis, Memoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. S. 17.

296) Millet, Monuments byzantins de Mystra. Album Taf. Nr. 96, 5 und 152, 1. — Vgl. Millet, Portraits byzantins a. a. O. S. 447 ff.

297) Millet, Monuments byzantins de Mystra. Taf. 99, 1.

298) Ebd. Taf. 102, 2.

299) Zesiou a. a. O. S. 455—457 (vgl. Σύμμικτα Nr. 23 und »Byzantis« Bd. I, 1909, S. 450). — Millet, Bull. de Corresp. Hell. Bd. XXIII (1899) S. 120—121.

des Jahres 1423, in welchem Manuel Palaeologos starb. Abbildung bei Millet [300]).

38. Rechts vom Eintretenden sieht man in dem Narthex der Pantanassakirche (Zoodotiskloster) zu Mystras das Bild des Manuel Laskaris Chatzikis in betender Stellung. Dieser ist im Weltjahre 6953 [= 1444/5] gestorben, und sein Bild wurde bald nach seinem Tode angefertigt [301]); Abbildung bei Millet [302]).

39. In der Kirche des Sophienklosters zu Trapezunt waren noch vor einigen Dezennien Porträts Angehöriger des trapezuntischen kaiserlichen Hauses zu sehen. Daselbst befinden sich noch heutzutage mehrere Darstellungen von Privatpersonen des 15. Jahrhunderts [303]).

40. In dem alten Katholikon des Paulosklosters auf dem heiligen Berg war das Porträt des Stifters dieses Klosters Georgios Branković und seiner Söhne Stephanos und Lazaros. Dieses Werk stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1447 [304]).

41. In der Johanneskirche von Geraki, dem bekannten mittelalterlichen Städtchen von Lakonien, befindet sich das Porträt des Priesters und Chartophylax Christophoros Kontoleos († 1450), welcher kniet und betet [305]).

42. In dem Katholikon des Johannesklosters, des sogenannten **τοῦ Μενοικέως** bei Serras (Mazedonien) sieht man das Bildnis des Stifters desselben Stephanos Dušan, des Kaisers von Serbien, und seiner Frau Helena (als Nonne Elisabeth) sowie andere Mitglieder des kaiserlichen Hauses [306]).

43. In den Wandbildern des Katholikons des Klosters zum heiligen Erlöser der Meteoren, welches vorzugsweise Meteoron heißt, kommen die Porträts der Gründer dieses Klosters vor, nämlich des Mönchs Athanasios [307]) und des Königs Johannes Uroš Palaeologos, der als Mönch Joasaph hieß [308]) (dreimal, am Altar, in der Hauptkirche und im Narthex). Es sind Werke des 14.—16. Jahrhunderts [309]).

[300]) Millet, Monuments byzantins de Mystra, Album Taf. 91, 3.

[301]) Zesiou a. a. O. S. 453—454 (vgl. Σύμμικτα S. 38, Nr. 20—21). — G. Lampakis, im Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Heft II (Athen 1894) S. 61. — G. Millet, Bull. de Corresp. Hell. Bd. XVIII (1894) S. 138—139 und Bd. XXIII (1899) S. 138—139. — Zesiou in der Zeitschrift »Byzantis« Bd. I (1909) S. 441.

[302]) Millet, Monuments byzantins de Mystra, Album Taf. 152, 4.

[303]) Vgl. G. Millet, Les monastères et les églises de Trébizonde. Im Bulletin de Correspondance Hellénique Bd. XIX (1895), S. 430 ff.

[304]) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, Recueil des inscriptions de Mont Athos. 1ère Partie, S. 143 bis 144, Nr. 426.

[305]) Vgl. K. G. Zesiou in der Zeitschrift »Byzantis« Bd. I (1909) S. 137 Nr. 73.

[306]) E. M. Cousinéry, Voyage dans la Macédoine, Bd. I, Paris 1831, S. 220 ff. — Sp. Gopčević, Macedonien und Alt-Serbien. Wien 1889, S. 166 f. — P. N. Papageorgiu in der »Byzantinischen Zeitschrift« Bd. III (1894) S. 236 ff., 309. — Vgl. Nikos A. Bees in Vizantijskij Vremennik Bd. XX S. 313—314.

[307]) Vgl. über diese Person Nikos A. Bees, Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων in der Zeitschrift Βυζαντίς Bd. I (1909) S. 208—260.

[308]) Vgl. ebd. S. 236 κζ—236 λθ.

[309]) Nikos A. Bees, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων Μετεώρων a. a. O. S. 581 f. — Vgl. Nikos A. Bees, Ἔκθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων S. 64.

44. In der älteren Kirche des Stephanosklosters der Meteoren befinden sich Wandmalereien, welche den Archimandrit Antonios Kantakuzenos und den aus dem thessalischen, bei Trikkala gelegenen Dorfe Sklatena stammenden Hieromonachos Philotheos, das sind zwei alte Äbte und Stifter des Klosters[310]), darstellen; sie scheinen aus dem 16. Jahrhundert zu stammen[311]).

45. In dem Narthex des Meteoren-Nikolaosklosters, welches zum Unterschied von anderen τοῦ 'Αναπαυσᾶ heißt, sieht man die Porträts des Metropoliten von Larissa Dionysios († 1510)[312]) und des Hieromonachos und Exarchos der Kirchenprovinz Stagoi, Nikanor; sie stammen aus dem Jahre 1527[313]).

46. Auf einer Wand der Nikolaoskirche im Athoskloster Stauronikita ist der als Gründer dieses Klosters verehrte Patriarch von Konstantinopel Jeremias I. († um das Jahr 1545) dargestellt[314]); er hält in der linken Hand eine Nachbildung des von ihm gegründeten Klosters[315]).

47. In dem Katholikon des Barlaamklosters der Meteoren sind mehrere Wandbilder, welche die Brüder Nektarios und Theophanes (aus der Familie Apsaras von Jannina), Stifter des genannten Klosters[316]), darstellen (1517—1550)[317]).

48. In der Kathedralkirche von Kalabaka sieht man das Porträt des Bischofs von Stagoi Joasaph (um das Jahr 1573)[318]), der unter den Stiftern dieser Kirche zählt; es ist ein Werk des 16. Jahrhunderts.

49. In dem Koronakloster auf dem Pindosgebirge sieht man innerhalb der Kirche das Porträt von Andreas Bounos, der als ein neuerer Gründer dieses Klosters gilt. Das genannte Porträt ist eine Malerei des Jahres 1586/7[319]).

50. In dem Katholikon des Vatopediklosters (auf dem heiligen Berg) stellt eine Reihe von Gemälden die verschiedenen Stifter desselben dar, sogar den Kaiser Theodosios und seine Söhne Arkadios und Honorios und den Kaiser Johannes Kanta-

---

[310]) Nikos A. Bees, Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων a. a. O. S. 236 ξζ' f. u. 315 f.

[311]) Vgl. Nikos A. Bees, Ἔχθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων S. 64.

[312]) Vgl. Nikos A. Bees, Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων a. a. O. 236 λε f. (vgl. auch Βυζαντίς Bd. II, 1911—12, S. 262.

[313]) Nikos A. Bees, Ἔχθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων S. 64.

[314]) [G. Smyrnakis] a. a. O. S. 613.

[315]) Dieses Wandbild ist bereits von Sp. P. Lambros im Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος Bd. I S. 121 f. (vgl. auch Sp. P. Lambros, Μικταὶ Σελίδες, Athen 1905, S. 516 bis 517 und Taf. Z [1]) veröffentlicht.

[316]) Nikos A. Bees, Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων a. a. O. S. 306 f. (vgl. auch S. 236 ξα).

[317]) Vgl. Nikos A. Bees, Ἔχθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων S. 64.

[318]) P. Uspenskij, Reise nach den Olympos-Ossa und Meteorenklöstern in Thessalien. (Russisch.) St. Petersburg 1896, S. 231 f., 365 usw.

[319]) Heuzey-Daumet, Mission archéologique de Macédoine. Paris 1876. S. 450, Nr. 243.

kuzenos (dieses wiederholt sich), die Königin Placidia (= Gala Placidia Augusta, † 410)) und die aus Adrianopel stammenden reichen und frommen Griechen Nikolaos, Antonios, Athanasios [320]).

51. In dem Exonarthex der Hauptkirche des Dochiariuklosters sieht man das Porträt des Metropoliten von Moldau-Walachei, Theophanes († 1598), und im Narthex derselben Kirche drei Porträts moldau-walachischer Fürstlichkeiten, die für Neugründer des fraglichen Klosters gehalten werden. Diese Malereien scheinen aus dem 16.—17. Jahrhundert zu stammen; allerdings wurden sie später aufgefrischt [321]).

52. In den älteren Klosterkirchen des Batschkowo, der berühmten Mönchsniederlassung in der Nähe von Stenimachos (Thrakien), sieht man die Porträts des Gregorios Pakourianos und seines Bruders Apasios, d. h. der ursprünglichen Gründer des Klosters, die im 11. Jahrhundert lebten. Ferner sieht man die Porträts des Metropoliten von Philippupolis Gabriel und des Notabels Georgios, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts als neue Gründer galten. Vorgenannter Georgios, ein Thessalier, und zwar aus der Kirchenprovinz von Phanarion-Neochorion herstammend, wird auch nebst seinem Sohne namens Konstantinos dargestellt. Ebenda sieht man das Porträt des bulgarischen Königs Johann Alexander (1331—1365), der lebensgroß dargestellt ist. Diese Malereien sind teils ins 14., teils ins 17. Jahrhundert zu setzen.

52a. Im Katholikon des Iberonklosters (Athos) befinden sich drei Wandporträts, die durch folgende Inschriften identifiziert werden:

a) ὁ Ἰωάννης Μήχνας ὁ Ῥάδουλ βοϊβώδας	b) ὁ ἱερότατος καθηγούμενος κὺρ Γαβριὴλ	c) ὁ τρισόλβιος κύριος Μάρκος ὁ ἴβηρ καὶ ζωγράφος

Radul ist als Kind abgebildet; er war Wojwode von Walachei von 1593—1601. Die Bilder selbst scheinen dem 17. Jahrhundert anzugehören [323]).

53. Am Eingange zu dem Pronarthex der Hauptkirche des Xenophontosklosters (auf dem hl. Berge) sind die ungar-walachischen Fürstlichkeiten Johannes Matei (1632 bis 1654) und seine Frau Helene gemalt. Diese Malereien sind Werke aus dem Jahre 1637 [324]).

54. In der Michaelskapelle des Lawraklosters auf dem heiligen Berg sieht man sowohl die Porträts des aus Paros stammenden Hieromonachos Joseph, welcher Christo zu Füßen liegt, als des Wojwoden Mathaios Basarab und seiner Frau Helena,

[320]) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. 1ère partie S. 14—17.

[321]) Vgl. [Gerasimos Smyrnakis] a. a. O. S. 567 f.

[322]) Siehe J. Ivanow in den ИЗВѢСТИЯ der bulgarischen archäologischen Gesellschaft Bd. II (1911) S. 212 ff., besonders S. 214, 224, 229—30.

[323]) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit a. a. O. S. 71 Nr. 232.

[324]) Vgl. [Gerasimos Smyrnakis] a. a. O. S. 622.

welche dem heiligen Michael (Bischof von Synada) die Kapelle darbieten [325]). Diese Bilder stammen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

55. In dem Exonarthex des Katholikons des Iberonklosters auf dem heiligen Berge sieht man eine Reihe Porträts, welche verschiedene Kaiser und Adlige, Griechen und Iberer, darunter Frauen und einen noch kleinen Knaben, darstellen [326]).

56. In der Kirche des ursprünglichen Bulkanoklosters auf der Spitze des Ithomeberges befindet sich das Bild des ökumenischen Patriarchen Neophytos II. (? 1602—3, 1607—1612) [327]). Dieses Werk stammt wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert.

57. In dem Katholikon des Lawraklosters (Athos) ist das Porträt des aus Athen stammenden Metropoliten von Berroea, Neophytos, und des Metropoliten von Adrianopel, Anthimos [328]); beide Bilder offenbar aus dem 17. Jahrhundert.

58. In dem Narthex des alten Katholikons des Pawluklosters auf dem heiligen Berge ist das Porträt einer Person in Mönchsgewande, welche in der Hand eine Kirche trägt; sie wird durch eine Inschrift bezeichnet als Vl^{d}ka Michailĭ Bečkěreky (= Bischof von Bečkerek [in Torontal] Michael). Es ist ein Werk des Jahres 1687 [329]).

59. An den Wänden der Hauptkirche im Rentinakloster (auf dem Pindosberge) sieht man die Porträts eines gewissen Moschos Stravoenouglous und eines gewissen Frankos. Beide halten in ihren Händen die Modelle der Kirche, die sie auf ihre Kosten restaurieren ließen (Moschos Stravoenouglous um das Jahr 1640, Frankos um das Jahr 1662) [330]).

60. In der Georgioskirche des Dorfes Agrapha (auf dem Pindosgebirge) sind zwei Bilder von einem Mann und einer Frau zu sehen, die durch folgende Inschrift erläutert werden:

Ἀποστόλης ὁ Μουσουράτης κτήτωρ
καὶ ἡ σύμβιος αὐτοῦ
Ἀγόρο καὶ κτητώρισσα
,ζριη^{ω} $\left[= \frac{1609}{1610}\right]$.

Die Personen sind in auffallende Gewänder gekleidet. Das Bild befindet sich

325) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit a. a. O. S. 126—127 Nr. 384—385.

326) [G. Smyrnakis], Τὸ Ἅγιον Ὄρος, S. 468.

327) St. Oikonomakis, Τὰ σωζόμενα Ἰθώμης Μεσσήνης καὶ τῶν πέριξ μετὰ χάρτου χωρογραφικοῦ. Kalamata 1879, S. 45—46. — Über den Zeitansatz der Patriarchen Neophytos I. und II. vgl. M. Gedeon, Πατριαρχικοὶ Πίνακες. Konstantinopel [1885—1890], S. 358 f., 542 ff.

328) Millet, J. Pargoire, L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. I^{ère} Partie S. 111 ff. Nr. 340—341.

329) Ebd. S. 144—145 Nr. 427.

330) Vgl. D. Quinn in der Athener Zeitschrift Ἁρμονία Bd. III (1902) S. 55 f. — Vgl. auch A. Papadopoulos Kerameus ebenda S. 207.

oberhalb des südlichen Zuganges zur Kirche neben einer Darstellung des heiligen Georgios auf der Außenseite [331]).

61. In der Nikolaoskirche des Dorfes Chrysapha (Lakedämon, erbaut 1620) sieht man den Stifter derselben, den Notabel Kamarinos τὸ ἐπίκλειν Σχοινοπλόκος betend vor dem thronenden Christus, neben dem Johannes der Täufer steht [332]).

62. In dem Exonarthex des Katholikons des Karakaluklosters (Athos) ist das Porträt eines Archimandriten Leontios. Ebenda war auch das Porträt des jüngeren Gründers desselben, des Wojwoden Petros (?) und des Architekten Pachomios [333]). Dort befinden sich auch die Porträts eines jungen Mannes und eines Mönches; bei dem jungen Manne steht die Inschrift:

Της Μαρούδας τοῦ Κατερτζα
ὁ ειός ὁ Κωνσταντακης
ἀπὸ Ἀνατολὶ χωριόν
Παντῆρι καὶ συνδρὸ-
μητῆς.

Bei dem Mönch steht die Inschrift:

Προηγούμενος
Νεόφυτος [334]).

Diese Bilder sollen aus dem 18. Jahrhundert stammen.

63. Auf der Nordwand der Demetrioskirche in dem Dorfe Mawrilu (auf dem Berge Tymphrestos) sind die Porträts der Brüder Christos und Alexandris Mylonopoulos, die als neue Stifter dieser Kirche verehrt werden; die Bilder entstammen dem Jahre 1728 [335]).

64. Im Narthex der Kapelle τῆς Ἁγίας Ζώνης im Vatopedikloster befindet sich das Porträt des heldenhaften Königs von Serbien, Lazarus († 1389) [336]); wahrscheinlich ein Werk des 18. Jahrhunderts.

65. In der Anargyronkapelle desselben Klosters befindet sich das Porträt des Gründers δεσπότης Ἰωάννης Οὔγγλεσης (Uglješa) von Serbien († 1371) mit dem Abbild der Kapelle in der Hand [337]).

66. In dem alten Katholikon des Simopetraklosters war das Bild des Stifters Simon mit der Abbildung der Kirche seines Klosters in der Hand. Es stammte aus dem Jahre 1773 [338]).

67. Auf der Nordwand der Kirche des Klosters zum Heilande bei dem Dorfe Klistou oder Klitsou (auf dem Pindosgebirge) sind die Gründer des genannten Klosters

331) Vgl. D. Quinn a. a. O. S. 74 f.
332) Vgl. Nikos A. Bees in der Athener Zeitung Νουμᾶς Jahrgang III (1905) Nr. 166, S. 10.
333) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit a. a. O. S. 101 Nr. 309—310.
334) Ebd. S. 102 Nr. 314.
335) Vgl. D. Quinn a. a. O. S. 69—70.
336) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit a. a. O. S. 32 Nr. 101.
337) Ebd. S. 33 Nr. 105.
338) Ebd. S. 178 Nr. 524.

dargestellt, d. h. »Δημήτριος προσκυνητης τοῦ παναγίου καὶ ζωοδόχου τάφου... ἐκ χώμης Ἁγίας Τριάδος·« und »Δαμασκηνὸς ἱερομόναχος« und Abt desselben Klosters aus Arta. Die Bilder stammen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts [339]).

68. In der Friedhofskapelle des Karakaluklosters (Athos) sieht man das Porträt eines byzantinischen Kaisers und daneben die Inschrift;

+Ἀντώνιος Καράκαλας ὁ βασιλεὺς τῆς Ῥώμης ὁ πρώην κτήτωρ
τοῦ Καρακάλλου.

Diese Inschrift entspringt einer Mystifikation. Wahrscheinlich stammt die Malerei aus dem 18. Jahrhundert [340]).

69. Im Katholikon des Gregoriuklosters (Athos) befanden sich die Porträts der Stifter desselben Gregorios, Joakim und des Archimandriten Gabriel. Erstere hielten in den Händen ein Abbild des Klosters, Gabriel hingegen ein Abbild der Kirche. Es waren Werke aus dem Jahre 1779 [341]).

70. Verschiedene Bilder von Stiftern befinden sich in dem Narthex der Prodromoskapelle des Iberonklosters (Athos) [342]).

Die eben genannten Beispiele von Porträts in Kirchen aus der nachikonoklastischen Zeit ließen sich nicht nur aus Kunstdenkmälern, sondern auch aus literarischen Quellen um vieles vermehren. Ich erwähne das Bild des Kaisers Romanos und seiner Gemahlin, welche rechts und links von einer Madonna in der Kirche der Zoodochos Pigi zu Konstantinopel dargestellt waren; dieses Porträt sah und erwähnt Ruiz Gonzalez aus Spanien, der im Jahre 1403 die Hauptstadt des byzantinischen Reiches besuchte [343]). Eine Wandmalerei, die den Kaiser Manuel Palaeologos (1143 bis 1180) darstellte, sah innerhalb der Geburtskirche zu Bethlehem der oben Anm. 5 erwähnte Daniel, Metropolit von Smyrna und später von Ephesos. Auch meldet die von Philotheos, Metropolit von Selymbria, um die Mitte des 14. Jahrhunderts verfaßte Lebensbeschreibung des hl. Makarios des Jüngeren (13.—14. Jahrhundert), daß derselbe nebst vier seiner hervorragendsten Schüler in der Vorhalle des von ihm in Konstantinopel neubegründeten Kalliasklosters [344]) von geschickten Malern dargestellt worden war [345]). Ähnliche Porträts historischer Persönlichkeiten innerhalb der Kirche erwähnen öfters byzantinische Epigramme und andere Dichtwerke, von denen hier auf die im Kodex Marcianus Graecus 524 enthaltenen [346])

339) Vgl. D. Quinn a. a. O. S. 65 f.

340) G. Millet, J. Pargoire, L. Petit a. a. O. S. 105 Nr. 328.

341) Ebd. S. 172 Nr. 496.

342) Ebd. S. 86 f. Nr. 270.

343) Vgl. G. E. Maurogiannis, Βυζαντινὴ τέχνη καὶ βυζαντινοὶ καλλιτέχναι S. 142—143.

344) Nach anderer Lesart: Kaleosklosters.

345) Siehe die Ausgabe der besagten Lebensbeschreibung bei Ath. Papadopoulos Kerameus, Ἀνέκδοτα Ἑλληνικά [= Beihefte der Zeitschrift des Hellenikos Philologikos Syllogos zu Konstantinopel]. Konstantinopel 1884 [—1888], S. 46—59, besonders S. 58.

346) Siehe oben Anm. 38, usw.

hingewiesen sei. Ferner lohnt es sich, hier zu erwähnen, daß in dem Kodex 280 (Fol. 53[a]) der Bibliotheca Barberina eine an den Kardinal Franciscus Barberinus gerichtete Petition vorhanden ist, nach der die Mönche eines gewissen Klosters, die uniert gewesen zu sein scheinen, den vorgenannten Kardinal um Geld und Farben bitten und ihm versprechen, sein Porträt innerhalb des Klosters malen zu lassen[347]).

Nach dem eben Angeführten waren Bilder nicht nur von Klerikern, sondern auch von Laien, Männern, Frauen und Kindern in nachikonoklastischer Zeit in den Kirchen ziemlich häufig. Warum also ein Künstler des 12. Jahrhunderts, wie Eulalios, sich nicht in der Apostelkirche als bescheidenen Verehrer Christi hätte darstellen sollen, ist nicht zu ersehen. Der Leser hat gewiß bemerkt, daß oben unter den Wandbildern des heiligen Berges auch die Porträts eines Malers und eines Architekten begegnen. Diese Bilder sind Werke der letzten Zeit, und sehr beachtenswert ist der Umstand, daß diese Künstler wegen ihrer Tätigkeit an den betreffenden Kirchen als Stifter derselben dargestellt wurden.

Ch. Diehl bemerkt, das Selbstporträt des Eulalios in der Apostelkirche sei »le seul exemple que nous connaissions dans l'art byzantin, si impersonel d'ordinaire, de ces portraits d'auteurs que la Renaissance devait tant aimer«[348]). Doch das Selbstporträt von Eulalios in der Apostelkirche hat mehrere Parallelen in der Malerei der kappadokischen Kapellen. Dort haben die Maler sich selbst öfters dargestellt, und zwar mit dem Pinsel in der Hand auf Säulen oder in den Apsisräumen verschiedene Gegenstände malend[349]). Fast bis zu unserer Zeit scheuten sich die Maler nicht, sich selbst innerhalb der griechisch-orientalischen Kirchen neben den Heiligen, Stiftern und Wohltätern derselben zu porträtieren[350]).

Ferner hat das Selbstporträt von Eulalios in der Apostelkirche eine Parallele in der Skulptur der eigentlich byzantinischen Zeit in dem auf Selbstkosten der berühmten mittelalterlichen Familie der Μαλιασηνῶν[351]) auf dem thessalischen Pelionberge im 13. Jahrhundert erbauten Kloster der Ὀξείας Ἐπισκέψεως[352]):

347) Auszüge dieser Petition bei Sp. P. Lambros, Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. V (1908), S. 466 bis 467.

348) Diehl, Manuel S. 189.

349) Siehe A. M. Levidis a. a. O. S. 101.

350) S. z. B. J. Ivanow a. a. O. S. 226, 230.

351) Vgl. die Nachrichten über die Familie Maliasenos bei D. K. Tsopotos Γῆ καὶ γεωργοὶ τῆς Θεσσαλίας κατὰ τὴν Τουρκοκρατίαν ἐπὶ τῇ βάσει ἱστορικῶν πηγῶν. Volo [Thessalien] 1912, S. 4 f., 17 f., 21 f. (Vgl. meine Besprechung in den Mitteilungen aus der historischen Literatur. N. F. Bd. I, 1913, S. 309 ff.)

352) Auf dieses Kloster bezieht sich eine große Reihe Urkunden, welche bei Miklosich-Müller, Acta et diplomata graeca medii aevi Bd. IV (Wien 1871) S. 330—430 zu finden sind. Leider ist der einst in der Turiner Bibliothek aufbewahrte Kodex, in dem diese Urkunden zudem meist im Original enthalten waren, ein Opfer des Brandes vom 26. Januar 1904 geworden, welcher den größten Teil des Handschriftenschatzes jener Bibliothek vernichtet hat. — Das Kloster Ὀξεῖα Ἐπίσκεψις muß mit der heutigen Metropolitankirche des Städtchens Makrynitza identifiziert werden, wie G. Sakellaridis in der Πρωΐα (Zeitung von Larisa in Thessalien) Jahrg. I Nr. 272—275 (29. September — 2. Oktober 1910) gegen die Ausführungen von A. D.

in einer Nische der Kirche desselben Klosters befindet sich ein Relief, das schon Dr. A. Arvanitopullos beschrieben hat [353]). Oberhalb des Reliefs befindet sich folgende Inschrift:

ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ
Η ΟΞΕΙΑ ΕΠΙΣΚΕΨΙΣ

und noch eine andere Inschrift, deren Anfang lautet:

Δέσποινα μῆτερ τοῦ θεοῦ λόγου μόνου [354]) ...

Unter dem Relief hat sich der Künstler selbst kniend und betend vor der Muttergottes dargestellt, und rings um das Relief geht eine den Künstler betreffende Inschrift. Eine, leider nicht sehr genaue, Abschrift derselben ist von Dr. A. Arvanitopoullos [355]) publiziert und lautet:

(links)

Ποσὶ Πανάγνε κείμενον κάτω (?)
ῥῦσαί με πυρὸς καὶ σκότους ἐξωτέρου
καὶ συγκαταρίθμησον ἐν τῇ μερίδι
τῶν ἄνω στρατευμάτων (καὶ τοῖς σοῖς
λυτρωτοῖς)

(rechts)

τὸν (καταφεύγοντα?) οἰκέτην τὸν
(ἀγαθὸν?) γράψαντα τὴν σὴν εἰκόνα
ὡς βασίλισσαν βασιλικῷ μαρμάρῳ.

Vielleicht könnte man einwenden, daß sich die obigen Worte auf den Auftraggeber des Reliefs beziehen; es läßt sich aber mit Sicherheit sagen, daß die Verse auf den im Relief dargestellten Künstler Bezug nehmen, wie dies auch der Herausgeber des Denkmals aus technischen Beobachtungen geschlossen hat [356]).

Bezeugte Werke des Eulalios in der Apostelkirche sind demnach nach unsern Ausführungen nur das Pantokratorbild und die Darstellung der Frauen am Grabe. Auch das bereits oben (S. 238) erwähnte Gemälde des Ganges Jesu auf dem See Genesareth soll ein Werk desselben Künstlers sein. Außerdem darf man dem Künstler noch einige andere Bildnisse zuschreiben, und zwar die Darstellung der Eucharistie (statt des Abendmahls), vielleicht der Himmelfahrt, des Pfingstfestes, und des ungläubigen Thomas [357]), wenn die Apostelfolge mit Paulus, Markus und Lukas in der in der nachikonoklastischen Zeit häufigen Art gegeben wurde [358]). In bezug auf die letztgenannten Darstellungen ist ein kategorisches Urteil nicht möglich, da die Beschreibung des Messarites hier fast vollständig verloren gegangen ist [359]) und es eine bloße Vermutung

G[rivas] in der Zeitung Κῆρυξ von Volo, Jahrg. III Nr. 993—997 (27.—31. Juni 1910) ausgeführt hat. — Vgl. auch meine Notizen im Vizantijskij Vremennik Bd. XVIII, 1911, S. 46—47.

353) A. S. Arvanitopoullos, Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι ἐν Θεσσαλίᾳ κατὰ τὸ ἔτος 1910 (S.-A. aus dem Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1910), Athen 1911, S. 210.

354) Ebd.

355) Ebd.

356) Ebd.

357) Heisenberg, Apostelkirche S. 30—32, 38—41, 73—75, 153 f., 175—181, 196 ff., 264—266.

358) Vgl. J. S[trzygowski] in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XXI (1912) S. 654 f. und Heisenberg, Die antiken Mosaiken S. 140—141.

359) Heisenberg, Apostelkirche S. 38—41.

Heisenbergs ist, daß in der Darstellung der Himmelfahrt und der Ausgießung des heiligen Geistes auch Paulus, Markus und Lukas dargestellt gewesen seien [360]). Ein ausdrückliches Zeugnis hierfür fehlt, und die erwähnte Vermutung Heisenbergs beruht hauptsächlich darauf, daß Messarites beim Eintritt in die Apostelkirche in der Anrufung des Petrus, Paulus, Matthäus, Markus, Lukas, Johannes, Andreas, Thomas, Philippus, Bartholomäus, Jakobus, Simon gedenkt [361]); doch läßt sich diese Anrufung daraus erklären, daß Paulus, Lukas und Markus nicht auch auf den genannten Darstellungen, sondern auf andern Bildern der Apostelkirche zu sehen waren; und da diese zur Zeit des Messarites mit den andern Jüngern nach der Theologie die Zwölfzahl der Apostel bildeten, erflehte Messarites deren Segen und Hilfe für sein Unternehmen. Ferner möchte ich die Darstellungen der Gefangennahme, der Erscheinung Christi bei den Frauen im Garten Gethsemane, der Bestechung der Kriegsknechte und der Beschwichtigung des Pilatus [362]) als Schöpfungen des Eulalios, d. h. des 12. Jahrhunderts bezeichnen, da sie mutatis mutandis in inniger Verwandtschaft zu Werken des 10.—12. Jahrhunderts stehen und von Denkmälern der altchristlichen und frühbyzantinischen Zeit erheblich abweichen. So ist die Darstellung der Gefangennahme verwandt mit den Miniaturen des Cod. Paris. Graec. 74 Fol. 95 r (11. Jahrhundert) [363]), des Cod. Paris. Suppl. Graec. 27 Fol. 118 v (12. Jahrhundert) [364]), Cod. Laurentianus XVI. 23 Fol. 55, Cod. Paris. Graec. 54 Fol. 99 v (13. Jahrhundert) und mit der Malerei des Daphniklosters [365]), wenngleich letzteres sehr zerstört ist und einige wichtige Einzelheiten nicht mehr erkennen läßt. Die Darstellung der Erscheinung Christi bei den Frauen entspricht durchaus der Miniatur des Codex 5 des Iberonklosters (Athos), welche ungefähr aus dem 12. Jahrhundert stammt [366]). »Die Bestechung der Kriegsknechte durch die Priester ist ein Bild«, wie selbst Heisenberg gesteht, »das bisher in der altchristlichen Kunst, soviel ich sehe, nicht nachgewiesen wurde« [367]), begegnet aber in verschiedenen Miniaturen der jüngeren byzantinischen Kunst und sogar auf Fol. 67 v des aus dem 9.—10. Jahrhundert stammenden Chludoffpsalters [368]) in einer Art, die der Beschreibung des Messarites

360) Vgl. Heisenberg, Die antiken Mosaiken S. 140—41.

361) Heisenberg, Apostelkirche S. 22—26 (vgl. auch S. 208—221).

362) Ebd. S. 55—59, 64—67, 249—251, 259—262.

363) Ch. Rohault de Fleury, L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. Bd. II. Tours 1874. Taf. 78, 1.

364) Bordier, Description des peintures S. 217 Nr. 108. — Pokrowskij, ЕВАНГЕЛІЕ ВЪ ПАМЯТНИКАХЪ ИКОНОГРАФИИ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО ВИЗАНТІЙСКИХЪ И РУССКИХЪ (= ТРУДЫ des VIII. archäologischen Kongresses zu Moskau im Jahre 1890. Bd. I). Petersburg 1892, S. 300 Nr. 144.

365) G. Millet, Le monastère de Daphni S. 159.

366) Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Taf. 23. (Vgl. auch S. 289.)

367) Heisenberg, Apostelkirche S. 260.

368) Kondakow, Die Miniaturen einer griechischen Psalterhandschrift des 9. Jahrhunderts aus der Sammlung A. J. Chludoff (russisch) in der Zeitschrift »ДРЕВНОСТИ« [= Altertümer] der Archäologischen Gesellschaft zu Moskau Bd. VII (1878) Taf. II. — Vgl. Trikkanen a. a. O. S. 81.

durchaus entspricht. So könnte man aus ikonographischen Gründen noch andere Darstellungen der Apostelkirche dem Eulalios, wie wir nachgewiesen, einem Künstler des 12. Jahrhunderts, zuschreiben.

Jedenfalls scheint Eulalios die alten Mosaiken der Apostelkirche renoviert und zum Teil durch neue ersetzt zu haben. Die Tätigkeit dieses hervorragendsten Malers, dessen Kunst bei Zeitgenossen und Nachkommen so viel Beifall fand, bei der Erneuerung des Mosaikenschmuckes der Apostelkirche verlieh dieser ein neues, prächtiges Aussehen. Diese Renovation sollte von einem tüchtigen Rhetor in einer ausführlichen Ekphrasis überall bekannt gemacht werden, um, wie schon gesagt, mehr Pilger an die Kirche zu ziehen; deshalb habe der Patriarch Johannes Kamateros dem Nikolaos Messarites den Auftrag dazu gegeben. Dies ist meines Erachtens die Genesis der leider nicht vollständig erhaltenen Ekphrasis von Nikolaos Messarites.

Berlin, Sommer 1912 (revidiert Winter 1914).



Siegel des Nürnberger Malers Konrad Luckenbach vom J. 1434. Gezeichnet vom Verfasser. Vgl. unten Nürnberger Meisternamen, Nr. 79, lit. d. Die Umschrift des Siegels lautet: S[IGILLVM] CONRAT LVCKENBA[CH].

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Fortsetzung.)

44.

Has, Jordan, Maler in Nürnberg. 1475. Gümbel Nr. 147 (1453—1462).

a)

Der Nürnberger Rat überschickt dem Bildschnitzer Hs. Volck in Schwäbisch-Hall die Antwort des Malers auf des Ersteren Beschwerde und will in das schwebende Rechtsverfahren nicht eingreifen. 1475, 28. Juli. Nbg. Briefbücher, Bd. 34 a, Fol. 152 b.

»Hannsen Vo[l]ck genant Bildschnitzer zu Halle [44]).

Hanns Volck (sic!)! dein schreiben Jord[an] Malers, unsers burgers, halb, nechst (= jüngst] an uns gelangt, haben wir im furgehalten und antwurt der innligenden zettel von im empfangen. dieweil sich nu der fravel [45]) zwischen eur beder bei uns in unser stat begeben hat, versteest du wol, [das] der pillich mit recht daselben ußgetragen wurt, und so denne der handel also mit recht angefengt ist und rechtlich gehandelt wurt, versteest du, [das] uns, in davon zu weisen, nicht gepurlich wesen; ob du aber vermainest, [das] er unpillichen handelt, sein wir dir oder deinem volmachtigen anwalt rechts von im, alledieweil er unser gehorsamer burger und anhaims ist, zu gestaten willig. dat. sub sigillo Wilh. Derrers magistricivium feria 6ª post Jacobi apostoli 1475.«

b)

Schreiben desselben gleichen Betreffs. 1475, 5. September. Ebenda, Fol. 164 a.

»Hannsen Volck genant Bildschnitzer.

Unsern gruß zuvor! Hanns Volck, dein schreiben Jord[an] Hasen halb, jetzo aber (= abermals) an uns gelangt, haben wir vernomen und das dem benanten Jordan furgehalten; und so wir nun von im aigentlich bericht worden, das sich der handel zwischen eur beder seit hie bei uns in unser stat begeben hat, so wurt der mit recht pillich hie ußgetragen, und so nun die ding rechtlich angefengt sein, gepurt uns, den unsern davon abzusteen, nicht zu weisen, sunder dem recht sein gang zu laßen. dat. feria 3ª ante Egidi 1475.«

45.

Heinrich, Maler von Fürth. 1422.

Tritt als Kläger auf. 1422, 15. September. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 112, Fol. 378 b.

»Judicium in Fürt feria tertia post exaltat. s. crucis [14]22.

Heinrich Moler von Fürt [clagt] ad Vlein Trappen, des Hofmans knecht von Sigelstorff, . . .« [Der erste Streitpunkt betrifft eine Kuh, die der Trapp ihm, dem Maler, gegen Zins zu »leihen« oder zu verkaufen versprochen hatte.]

Item pro 8 groß, die er für seinen [sc. des Trapp] Vater sel. geben hat, des hab und erb er gezogen hat [46]), die helt er im vor mit g[ewalt] on recht. violatio 20 groß.«

46.

Heinrich, Maler in Großhaßlach [47]). 1451—1459.

[44]) d. i. Schwäbisch-Hall [nicht Halle in Sachsen, wie Baader, der die Sache kurz berührt (Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1868), angibt].

[45]) Hier wohl Schlägerei, Verwundung.

[46]) d. h. den er beerbt hat.

[47]) Dorf, unweit Kloster Heilsbronn, welchem der gesamte Grundbesitz und der Pfarrsatz daselbst gehörte.

a)

Tritt als Kläger auf. 1451, 9. September. Manuale des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 118, Fol. 154 b.

»Judicium in Langenzenn feria quinta post festum nativitatis Marie 1451.

Heinrich maler von Haßlach und Vlrich Rot, lantpot, als vormunde Cuntzen Mullers sel. kinde, [klagen] ad Oswalten Sneyder zu Falckendorff, ad Hansen Freyschlich zu Hamerbach. (Klagegrund nicht angegeben.)

b)

Desgleichen. 1452, 4. Oktober. Ebenda, Fol. 319 b.

»Judicium in Swobach feria quarta post Michahelis 1452.

Hainrich maler in Großenhaßlach [klagt] ad Cuntzen Smittner zu Wernspach . . .« (Die übrige Schrift erloschen.)

c)

Beansprucht alle Guthaben, Farben und Werkzeug, den Ulrich Fladenmaler von Nürnberg zu Windsbach und Mitteleschenbach hat. 1457, 17. August. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 208, Konspekt pag. 81.

»Judicium in Onolzbach feria quarta post assumptionis Marie anno [14]57.

Heinrich Maler von Grossenhaslach [klagt] auf alle die Schulde, Farb und Werckgezeug, die Ulrich Fladenmaler[48]) von Nürnberg zu Windspach und zu Mitteleschenbach hat.«

d)

Tritt in bezeichneter Sache als Kläger auf. 1459, 16. Mai. Ebenda, Fol. 131 b.

»Judicium in Onolczpach feria quarta post festum s. Bonifacii [14]59.

Heinrich Maler zu Haßlach [klagt] ad den Geren Steffan zum Rohenhofe [und] ad Hannsen Krebs zu Wustendorff.« [Grund der Klage nicht angegeben.]

Heinrich, Schnitzer in Ansbach. 1491. Siehe Ulrich, Schnitzer in Ansbach, lit. a.

47.

Heinrich, Steinmetz zu Höchstadt a. A., und dessen Sohn Hermann. 1409.

Werden wegen Nichterfüllung eines Arbeitskontraktes (»gedings«) verklagt. 1409, 11. September. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 111, Fol. 316 a.

[48]) Was unter einem »Fladenmaler« zu verstehen ist, vermag ich vorerst nicht zu sagen. Vielleicht hängt es mit dem mhd. Worte vlader = geädertes Holz von Ahorn, dann auch Eibe und Esche zusammen. An »Fladen« = dünnes flaches Gebäck oder Kuchen ist wohl kaum zu denken.

»Judicium in Nuer[nberg] circa s. Egidium feria quarta post nativitatis Marie [14]09.

Hans Ryeter der elter zu Nuer[nberg] klagt . . .

ad Meister Heinrichen, Steinmetzen, zu Nydernhöchstet [49]) gesessen;

ad Herman, Meister Heinrichs dez Steinmetzen sune, ibidem,

darum daz ir [50]) sein erbait bestanden und gedingt habt zu Gleißenberck [51]), dorumb ir im eur treu geben habt, desselben mols anzuheben in acht tagen und hat euch dorauf einen gulden geben [52]) und dez allez habt ir nicht ton und habt in doran gesaumpt und schaden procht. violatio 100 gulden.

Hermann, Maler in Nürnberg, siehe Konrad, Maler in Nürnberg, Anmerkung.

48.

Herman, Seidensticker zu Nürnberg. 1434.

Verklagt die Stadt Straßburg i. E. auf Schadenersatz. 1434, 9. Dezember. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 203, Fol. 222 b.

»Meyster Herman, Seydenetter czu Nur[emberg], clagt ad die ammeister, die burger des ratz und die burger [ge]meinklichen der stat zu Stroß-purg.«

Inhalt der Klage: Ein Mann namens Viereckel habe ihm seine Ehefrau »heimlichen und hellichen bei nacht und bei nebel« samt ihrem Hab und Gut entführt und sich mit ihr in Straßburg niedergelassen. Dort habe er beide betreten und mit Erlaubnis der Ammeister und des Rates Haus und Güter des Verführers durch die Fronboten der Stadt mit Arrest belegen und allen im Hause befindlichen »Pfenwert« inventieren lassen. Nunmehr aber hätten die Straßburger ihn bzw. seinen Vertreter vom Haus »getriben und gestoßen«. Für den erlittenen Schaden verlange er von der Stadt, die den Viereckel und die Frau unter ihren Schutz genommen hätten, Ersatz (3000 Gulden).

49.

Hilbrant, Arnolt, »Werckmeister« in Bamberg,

klagt 1446 gegen eine große Anzahl von Dörfern, daß sie ihn »engen an seinen erklagten Gütern«. (Extrakt aus etlichen Landgerichtsbüchern, Kr.-A. Bamberg, Selekt B, Gerichtsbücher 1400—1447, Fol. 360 a.)

Hilpertshausen, Hans von, siehe Hans von Hilpertshausen.

---

49) heute Höchstadt a. Aisch.

50) Das Gerichtsprotokoll geht hier in die Form der Anrede über.

51) Rietersches Schloß ca. 12 km n.ö. von Höchstadt.

52) zu Leikauf oder Drangeld beim Vertragsabschluß.

50.

Hirßfogel, Georg, Maler in Nürnberg. 1494. ? Hampe I, Nr. 820 (1509).

a)

Friedrich Bopp, Kaplan zu Neunkirchen, verkauft mit Einwilligung Jorgen Hirßfogels, des Malers, Bürgers zu Nürnberg, der mit der Witwe Sebald Bopps, des Kaplans Bruder, verheiratet ist, das erbliche Besitzrecht an einem Haus in der Spitalgasse zu Nürnberg an Hans Wasserburger daselbst. 6ª post nativitatis Marie [= 12. September] 1494. Libri lit. im Stadtarchiv Nbg. XII, Fol. 24 a.

b)

Wird mit einer Klage auf Schadenersatz vom Stadtgericht abgewiesen. 1498, 5. Dezember. Libri Conserv. im städt. Arch. Nbg. 5, Fol. 119 a.

»In der sach Jorg Hirßvogels, malers, contra Barbara, Wolffgangk Birckhaimerin, um ain ort und 8 gulden, darum sie in solt beschedigt [haben], das sie im solt zugesagt haben von wegen des haus, von ir bestanden, in ausziehen zu lassen und das sie wol ander leut in ir haus haben wolt, das sie im nicht gehalten hab, ist zu recht erkant: die antwurterin sei dem clager an dem zuspruch nichtzit schuldig mit abtrag (= Ersatz) gerichtscosten und scheden nach gerichtsordnung. [quarta post Barbare 1498.]«

Höchstadt a. A., Heinrich, Steinmetz zu, und dessen Sohn Hermann, siehe Heinrich, Steinmetz zu Höchstadt a. A.

51.

Hübsch, Ulrich, Maler in Nürnberg. 1479—1492. Hampe I, Nr. 267.

a)

Wird zum dritten Visierer der Stadt ernannt. 1479, 16. November (Ratsbücher, 2, Fol. 317 b).

»Item anstatt des Nützels, taschners, visierers, der sein amt ufgesagt hat, ist zu einem visierer erteilt Niclaus Gaulnhofer; zu demselben und Caspar Puntzendorffer ist für den dritten visierer ertailt Vlrich Hubsch, der maler . . . act. ut supra [= 3ª Othmari 1479].«

b)

Macht zwei Engel für das Hlg. Geistspital zu Nürnberg[53]). 1489, 7. März. Rechnungsmanuale des H. Geistspitals im städt. Arch. Nbg. 1489.

53) Daß er noch 1492 (27. Juni) ein Haus neben dem Spital besaß, beweist eine Urkunde in Lib. lit. 8, Fol. 135 a, nach welcher Jacob Dornauer, der Schreiner, an Paul, Hieronymus und Lazarus die Holzschuher einen weiteren Gulden Stadtwährung Eigenzinses aus der Erbschaft des Hauses beim Neuen Spital, zwischen Hannsen Hartungs und Vlrichen Hübschs, malers, Häusern gelegen, verkauft. Dagegen scheint er 1494 schon verstorben zu sein. Vgl. Hampe I, Nr. 517.

»3½ guldin meister Vlrichen, viesirer, maler, von zwayen Enngeln zu machen ganntz new auff die altar, darauff ye zu zeiten kirchwey ist.«

Illschwang, Konrad, Maler von, siehe Konrad, Maler von I.

52.

Jörg, Briefmaler in Nürnberg. 1482/83.

Wird wegen verbotenen Spiels bestraft. Nbg. Stadtrechnungen 1482/83, Bd. 19, Fol. 12 a. Einnahmen von »Buß und Unzucht«.

»Item [recepimus] 5 ℔ n. vom Jorg briefmaler verboten spils halben.«

53.

Jörg, Maler zu Nürnberg. 1470.

a)

Erhält eine Verehrung (?) von 1 Pfund neu. 1470, 22. Juni. Nbg. Stadtrechnungen Nr. 16, Fol. 117 a.

»Item [dedimus] 1 ℔ n. Jorgen moler, damit man in etlichs geltz halben, das er von unserm herrn von Würtzburg (d. h. dem Bischof von W.) für saliter eingevordert hat, [verehrt hat?] act. 6ª post festum corporis Christi [1470].«

54.

Johaniko, Maler zu Hardenberg. 1410—1418.

a)

Der Rat der Stadt Nürnberg bittet Johaniko Moler zum Hertemberg[54]) den Abgesandten der Stadt behilflich zu sein, einen gewissen Enderlein Steinpach, der einen Nürnberger Bürger ermordet hat und jetzt dem Vernehmen nach in Königsberg gefangen liege, mit Hilfe der dortigen Gerichte an Leib und Leben zu strafen. 1410, feria 2ª ante Dionisii [6. Oktober]. Nbg. Briefbücher III, Fol. 83 a.

b)

Soll in Böhmen beraubt werden. ca. 1418. Nbg. Fehdebuch, Ms. des Kr.-A. Nbg. Nr. 308, Fol. 25 a.

»H[einrich] Resch von Frawenreut unter Gretz und [= der] des alten Reuße von Plawen ist, der hie gerechtvertigt und enthaubt ward feria VIª post Petri et Pauli [= 1. Juli 1418] als ein raubershelfer, hat bekant und gesagt:

primo dixit, daz im derselb von Plawen sein erb, darauf er sizz und weib [und] kind darauf hab, umb Michaelis verlihen hab.

item dixit: er sei ein helfer gewesen auf Johanko Moler und wer des C. von

[54]) Wohl unzweifelhaft Hardenberg in Westpreußen, Reg.-B. Marienwerder.

Millaw knecht, der schickt in dar. also legen sie zu Künigswart [55]), da sprech (= brech, brach?) man wol auf, da macht er sich auch auf und wolt wenen, es wer auf Johanko Moler. also wer er bei der name, die da geschah zum Kulm [56]); da wurd im davon zu seinem teil 10 groß, also peuteten sie die hab (d. h. verteilten die Beute) unter dem Tirbel im erlech; da nem er sein[s] genanten herren teil und furt in mit haim, saffran, parchant und leinwat . . .«

55.

Jordan, Hermann, Maler [in Nürnberg]. 1453. Hampe I, Nr. 166?

a)

»Item ein br[ief] von Amberg von Herman Malers wegen.« 1453, zwischen 4. April und 2. Mai.

b)

»Item ein br[ief] von Amberg, Jordan Maler anr[ürend].« 1453, zwischen 2. Mai und 30. Mai.

c)

»Item ein br[ief] von Amberg von Jordan Malers wegen.« 1453, zwischen 30. Mai und 27. Juni.

56.

Jordan, Hiltprant, Seidennäher in Nürnberg. 1458.

Verteidigt sich gegen eine falsche Anklage. 1458, 12. Dezember. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 119, Fol. 322 b.

»Judicium in Onolczpach feria tercia post conceptionis Marie (14)58.

Hiltprant Jordan, der Seydenneter von Nur[enberg], wil ein inzicht [58]) tun, darumb wie ein gerücht und leumunt erschollen und auferstanden sei, er solle zwei junge maidlein . . . genotzogt und sie uber iren willen ir junkfreulichen ere und magtums beraubt und genomen haben. spricht er, das hab er nit getan. . . .«

57.

Kaspar von Basel, Briefmaler in Nürnberg. 1488.

Lehrvertrag. 1488, 12. Juli. Libri Conserv. 2, 65 a.

»Johannes Nickel confitetur: als er Casparn von Basel Mathesen, seinen bruder, das briefmaler hantwerk zu lernen, verlaßen und verdingt hab [sc. wurde ausgemacht], wo dann derselb sein bruder in dem ersten jar von im laufen würde, das [er] ime dann denselben wider stellen oder ime aber 6 fl. geben wölle;

55) Königswarth in Böhmen, Bezirkshauptmannschaft Plan.

56) Kulm bei Teplitz (Böhmen). Bei diesem Überfall auf (Nürnberger?) Kaufleute war also der Maler wohl nicht anwesend.

57) a—c im Nürnberger Briefeinlauf-Register Mskr. 814 a, Fol. 187 a.

58) Der »Inzichter« erbot sich vor sitzendem Landgericht gegen jedermann zum Reinigungseid bezüglich des ihm zur Last gelegten Verbrechens. Vgl. Rieder, a. a. O., S. 41, Anm. 2.

liefe er ime aber in dem andern jar oder aim virteljars vor ausgang der zwaier jar hin [weg], so solte er ime 3 fl. zu geben schuldig sein, doch das in der vermelt Caspar, denselben seinen bruder, das hantwerk getreulich lernen und geverlich vor ime nichts verhalten wöll, alles getreulich und ungeverlich. testes: herr Hanns Schürstab und Michel Paumgartner. act. sabato Margarethe anno [14]88.«

Kaufbeuren, Lemynnger, Georg, Maler zu, siehe Kempnater, Hans, Maler zu Nürnberg.

58.

Kemerlein, Lienhart, Seydenneter, Bürger zu Nürnberg. 1450.

Der Rat der Stadt Nürnberg bittet die Stadt Roth, dem L. K. bei Verfolgung seiner Ansprüche an die Erbschaft seiner vordem unter Entfremdung seiner Habe von ihm gegangenen und in Roth verstorbenen Ehefrau Els, insbes. gegen seinen Stiefsohn Caspar Seytzenheintz, behilflich zu sein. 1450, 28. August. (Nbg. Briefbücher Bd. 21, Fol. 74 a.) Unter dem 30. Oktober gl. J. erging nochmals ein Schreiben gl. Betreffes.

(Fortsetzung folgt.)

LITERATUR.

M. J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel. Verlag Julius Bard, Berlin 1916.

Wenn man nach der Lektüre dieses Buches überschlägt, was in den letzten Jahrzehnten über altniederländische Malerei geschrieben worden ist, so erscheint vieles davon in der Kärglichkeit der Ergebnisse fast überflüssig, und noch mehr der meist in breiter Beweisführung sich ergehenden Beiträge wird gegenüber der knappen Formulierung der Ergebnisse Friedländers in seiner Bedeutung stark herabgemindert. Man braucht nur die Geschichte der altniederländischen Malerei von Karl Voll zu vergleichen, um nicht nur die Oberflächlichkeit und Willkür in den Kombinationen, sondern nunmehr auch eine erschreckende Flüchtigkeit in der Niederschrift und ein unerträgliches Maß Selbstsicherheit zu konstatieren, das in keinem Verhältnis zu den Kenntnissen steht, die vorausgesetzt werden müssen, wenn man darangeht, die Geschichte der altniederländischen Malerei zu schreiben. Und auch Heidrichs ungleich eindringendere »Altniederländische Malerei« greift bisweilen in der Bestimmung der Bilder und Beurteilung einzelner Künstler (z. B. Bouts und Memling) fehl, und seine Auswahl der Bilder erscheint korrekturbedürftig. Aber damit wird nicht das Wesentliche seines Werkes in Zweifel gezogen. Seine Anschauungen sind in einem stark persönlichen, entwicklungsfähigen System gegründet, dessen bedeutsame Grundlagen in klaren Umrissen in der »Altdeutschen Malerei« entwickelt sind, und auf ihnen baut sich mit strenger Konsequenz die Darstellung der altniederländischen Malerei auf.

Friedländers »unsystematisch gereihte, aphoristische Bemerkungen« haben ihnen gegenüber den Vorteil einer vielseitigeren und schärferen Erklärung des Gegenstandes. Es muß aber bei der Bedeutung des Friedländerschen Buches betont werden, daß diese freiwillige Beschränkung in sich widerspruchsvoll ist, sobald sie das Leitmotiv eines Buches sein will. Friedländer erklärt in der mit Geist und Witz geschriebenen Einleitung als Zweck seiner Aphorismen, »Bildeindrücke zu vermitteln, das Studium und den Genuß der Originale zu erleichtern und zu vertiefen«. Er greift aber an vielen Stellen, ja fast überall, über die eng gezogenen und mit Nachdruck betonten Grenzen einer Bilder analysierenden Betrachtungsweise hinaus. Die künstlerische Leistung wird überall vergleichend gewürdigt und eine Erklärung historischer Zusammenhänge gegeben, die weitab von dem Bemühen liegt, »das Eigentümliche dieses oder jenes Malers in Worte zu fassen« und eine Anweisung zur Kennerschaft zu sein. Und damit wählt sich der Verf. einen völlig andern Leserkreis als den, an den das Vorwort sich richtet, einen Leserkreis, der sich die Grundlagen schon geschaffen hat und der sie — die noch nicht auf die klaren Formeln wie bei Heidrich zurückgeführt sind — immer zur Hand hat, um das Spiel der Kräfte zu verfolgen, das sich nicht auf einem sichtbaren Hintergrund entfaltet.

Schon der Untertitel »Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei« schränkt den allgemeinen Charakter des Werkes ein. Es fehlen alle Künstler aus der Generation nach Lukas van Leyden und vor dem älteren Brueghel sowie die von Friedländer bereits früher erschöpfend behandelten Künstler, wie der Meister der Virgo inter virgines, Orley, Jan de

Cock und der sogenannte Hendrik Bles. Und wenn der Kundige sich beim Meister von Flémalle und Justus von Gent mit Arbeiten jüngeren Datums zu behelfen weiß, so gilt das doch nicht für Jacob Cornelisz und Engelbrechtsen, die man ebenso gern behandelt gesehen hätte wie etwa Mostaert und Provost oder gar Petrus Cristus. Der Unterschied der Begabung ist nicht so groß und ist als Gesichtspunkt nicht so konsequent festgehalten, daß damit das Fehlen dieser Namen gerechtfertigt wäre. Abgeschwächt ist die sehr freie Disposition innerhalb der einzelnen Kapitel wiederzuerkennen, naturgemäß bei jenen Künstlern besonders, bei denen Friedländer seiner Absicht gemäß vermeiden mußte, anderswo von ihm oder anderen Gesagtes zu wiederholen. Die Nachteile dieser Einschränkung sind gerade bei dem größten, Jan van Eyck, spürbar, wo über der Erörterung der Hubert-Jan-Frage (die mit Recht auf die andere eingezirkelt wird, welchem der Brüder die um 1417 entstandene Gruppe der Turin-Mailänder Miniaturen zuzuschreiben sind) die Tafelbilder Jans fast ganz vernachlässigt werden. Nur in dem mit Hingabe und tiefem Verständnis geschriebenen Kapitel über Pieter Brueghel, das auch stilistisch in dem glücklichen Fluß der Gedanken und der Sprache neben der Einleitung den Höhepunkt des Buches bedeutet, wird auch der nicht fachmännisch gebildete Leser auf seine Rechnung kommen.

Welche Vorteile der mit den Dingen Vertraute aus dem Buche ziehen wird, braucht kaum betont zu werden, nachdem Friedländers fruchtbare Methode bereits so viele von der Forschung längst übernommene, oft überraschend bestätigte Ergebnisse gezeitigt hat. Die Fülle an Beobachtungen und Kombinationen, die Friedländer ausstreut, ist erstaunlich und nötigt um so größeren Respekt ab, als er seit dem wichtigen Bericht über die Brügger Leihausstellung von 1902 in diesen Blättern mit neuen Aufschlüssen nicht gekargt hat. Mit langjähriger Erfahrung, dem Kostbarsten, das Friedländer neben oft bewährtem Scharfblick und eindringendem Verständnis für diese Periode besitzt, vereint Friedländer die beste Kenntnis des Materials. Viele Fragen werden ihrer Lösung entgegengeführt, bei denen die resümierende Betrachtungsweise am Ende ihrer Weisheit angekommen war, und manche, anscheinend nicht mehr aufklärbare Unklarheit wird durch eine höchst einfache Erklärung beseitigt. Die Liste der Werke Memlings weist nahezu 20 neue Werke auf, die des Metsijs ungefähr 8, die Patinirs 12, die Jan Joests 4, die Mostaerts 5, die Lukas van Leydens 4. Mit Nachdruck verteidigt Friedländer die Gruppe kleinfiguriger Bilder in Antwerpen, Wien, Turin, Lützschena, Paris als frühe Werke des Rogier, die oft, zuletzt von mir, als Werke von Schülern hingestellt worden sind. Ich bekenne gern, daß Friedländers Beurteilung richtiger und überzeugender ist. In den 4 Marientafeln im Prado werden verhältnismäßig frühe Werke des Dirk Bouts erkannt, in denen schwerfälligere Gestalten und individuellere Gestaltungsweise als später festgestellt werden. Mit dieser Zuschreibung kommt eine unbeachtet gebliebene These Hugo v. Tschudis wieder zu ihrem Recht, der die Tafeln im Berliner Galeriewerk als Schöpfungen des Dirk Bouts bezeichnete. In dem Kapitel über Patinir wird die Frage nach Geburt und Zeit der Tätigkeit des Herri met de Bles einer sehr einleuchtenden Lösung nähergeführt. Aus verschiedenen Umständen folgert Friedländer überzeugend, daß Herri met de Bles mit dem 1535 in die Antwerpener Galerie eintretenden Herri Patinir identisch ist, so daß die bekannten »Bles« zugeschriebenen Bilder, deren Urheber seine Tätigkeit bald nach der Jahrhundertwende begonnen hat, nicht von diesem Herri met de Bles herrühren können. Friedländer hat für die besten Werke dieser Gruppe (Mailand, Longford Castle usw.) neuerdings den Namen des 1504 in die Antwerpener Gilde eintretenden Jan de Beer vorgeschlagen, von dem Hulin eine signierte Zeichnung im Britischen Museum fand. Noch vor kaum 15 Jahren war von Jan Provost kaum ein Zehntel seines jetzigen Werkes, von Jan Mostaert nicht viel mehr bekannt. Friedländer, der

neben Hulin, dem Biographen Provosts, und Glück, dem Entdecker Mostaerts, am meisten zur Kenntnis dieses Künstlers beigetragen hat, versucht jetzt bereits eine chronologische Ordnung der Werke. Das Jüngste Gericht der Sammlung Ruffo in Brüssel (Brügger Leihausst. 1902, Nr. 169) und einige Darstellungen der Beweinung Christi (Samml. Back, Szegedin; Madrid [Prado und Sammlung Traumann]; Paris, Sammlung Kleinberger) werden als Frühwerke Provosts angesprochen. Mostaerts lange Tätigkeit wird nach Friedländer auf der einen Seite durch den um 1500 entstandenen Arbor Jesse der Sammlung Stroganoff (Rom) und die Kreuzigung aus Northwick Parc (Philadelphia, Johnson) um 1530 auf der andern Seite begrenzt. Den hl. Christophorus der Sammlung Mayer van den Bergh setzt Friedländer anscheinend noch später an. Zwischen ihnen liegen das Alkemade Triptychon in Bonn (um 1510) und mehrere Bildnisse (um 1520), unter ihnen das des Jan van Wassenaer im Louvre (zwischen 1516 und 1523), das Friedländer für eine Kopie zu halten scheint. Sehr ergebnisreich sind Friedländers Untersuchungen über Jan Joest von Kalkar gewesen. Seine Feststellung, daß er mit dem Juan de Hollanda identisch sei, der den Altar von 1505 (1507?) in Palencia geschaffen habe, ist nicht anzuzweifeln. Das Verhältnis zu Joos van Cleve d. ä., Barthel Bruyn und dem Meister von Frankfurt stellt sich nunmehr als Problem von höchster Wichtigkeit für die südniederländische Malerei unmittelbar nach 1500 dar. Nur in einem wesentlichen Punkte scheint mir ein Irrtum Friedländers vorzuliegen. Er spricht mit Entschiedenheit aber ohne Angabe näherer Gründe dem Quinten Metsijs den Altar von 1503 in Valladolid ab. Es ist im Rahmen dieser Besprechung nicht angebracht, die Zuschreibung Justis in einer ausführlichen Beweisführung zu verteidigen, da die einzigen vorhandenen Abbildungen in Justis »Miscellaneen« ganz ungenügend sind. Ich möchte aber darauf hinweisen, daß mir bei der hindernisreichen Besichtigung des Originals keine Bedenken gegen Metsijs Urheberschaft aufgestiegen sind, daß der Altar vielmehr die stärkste Verwandtschaft mit der Madonna in Brüssel zeigt, die Justi anscheinend damals noch nicht bekannt war. Als das bei weitem früheste datierbare Werk des Meisters und das aufschlußreichste der wenigen Bilder, die zur Zeit der Brüsseler Modonna in ganzer Figur entstanden sind, ist seine Veröffentlichung in brauchbaren Photographien dringend notwendig.

Die neuen Zuschreibungen Friedländers haben naturgemäß großen Einfluß auf die allgemeine Wertung der Künstler. Die Bedeutung Memlings sinkt in dem Maße, wie die wachsende Zahl der Bilder die Aufschlüsse über seine Unselbständigkeit vermehrt, sich gewisser Bildtypen, die Rogier und Hugo van der Goes geprägt hatten, zu erwehren. Hugo van der Goes und Geertgen treten nunmehr deutlich als die einzigen Künstler von überragender Bedeutung nach der Mitte des Jahrhunderts hervor.

Als neue Faktoren, deren Bedeutung mit sehr gewichtigen Argumenten belegt wird, werden Jan Joest und Goswin van der Weyden in den Kreis der südniederländischen Künstler Metsys, Gossaert, Joos van Cleve und Orley gerückt. Patinirs Leistung als Landschaftsmaler wird wesentlich eingeschränkt durch den Hinweis auf Boschs Landschaften und auf die starken Schwankungen innerhalb seines Werkes. Aber neben seinen schwächsten Leistungen, wie dem hl. Hieronymus in Karlsruhe, wird den wenig beachteten leuchtenden Landschaften im Prado volle Gerechtigkeit zuteil.

In dem Kapitel »Kunstgeographie der Niederlande« wird die Vorstellung zerstört, als ob es eine spezifisch flandrische Kunst gegeben hätte, die auf der Vormachtstellung der flandrischen Städte Gent und Brügge oder der Bedeutung der in Flandern geborenen Maler beruhe. Die übrigen Gebiete des heutigen Belgien haben einen ebenso starken Anteil an der Entwicklung, und das Stammland der künstlerischen Kräfte waren die Grenzgebiete

des heutigen Holland und Belgien im Gebiete der Maas, besonders wenn man jene Künstler hinzunimmt, die im Beginn des 15. Jahrhunderts in Frankreich tätig waren. Der rassengeschichtliche Gegensatz der beiden Landesteile Belgien und Holland wird an dem Künstlerpaar Jan van Eyck-Rogier erläutert. Beider Einfluß wirkt bei der Entwicklung der südniederländischen Kunst mit, die holländische ist ein reines Produkt germanischen Geistes. Friedländer geht nicht auf die Frage nach dem Verhältnis der van Eyck zu der holländischen Malerei ein, das sich trotz des dürftigen Bildermaterials doch in Zukunft noch stärker dahin klären wird, daß die Kunst der Brüder die erste Stufe holländischer Malerei bedeutet, daß sie von Holland ausgehen und im wesentlichen holländische Maler geblieben sind.

Das Verhältnis des 15. zu dem 16. Jahrhundert wird in den allgemeinen Bemerkungen über das 16. Jahrhundert ähnlich wie der rassengeschichtliche Gegensatz zwischen Belgien und Holland auf eine Formel gebracht. Mit wenigen Ausnahmen liegt die positive Leistung der niederländischen Maler in der Durchführung des Einzelnen, die Konzeption ist ein — im 15. Jahrhundert häufiges — Akzidens der ursprünglichen Anlage. Die Umkehr dieses Verhältnisses im 16. Jahrhundert wird von Friedländer als der tiefste Gegensatz zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert gekennzeichnet. *Winkler.*

Perugino. Des Meisters Gemälde in 249 Abbildungen. Herausgegeben von Walter Bombe. Stuttgart und Berlin 1914 (Klassiker der Kunst Bd. XXV).

Wenn sich die Deutsche Verlagsanstalt entschloß, schon jetzt einem Meister wie Perugino in der Serie der »Klassiker der Kunst« Aufnahme zu gewähren — und man dürfte über die Berechtigung Zweifel erheben, wo Künstler wie Tintoretto und Veronese fehlen und noch kein einziger der großen Meister des Barocks bisher vertreten ist, wären nicht noch weit geringere bereits behandelt —, so konnte die Ausführung dieser Aufgabe gewiß nicht in bessere Hände gelegt werden, als es geschehen ist. Seit vielen Jahren speziell mit Studien über umbrische Kunst beschäftigt, hat Bombe darüber jene abschließende, auf sorgfältiger Dokumentenforschung beruhende Arbeit veröffentlicht, über die hier früher berichtet worden ist.

Die Aufgabe, die jetzt zu lösen war, deckt sich nur teilweise mit der früheren. Dort war an den Kreis der Fachgenossen gedacht, hier galt es, den weiteren der Kunstfreunde in die Kunst des Perugino einzuführen. Nicht die Forschung selbst, sondern deren Resultate interessieren diese; vor allem aber dürfen sie beanspruchen, mit dem Wesen des behandelten Künstlers bekannt gemacht zu werden. Dessen Art muß so weit umschrieben sein, daß damit der Schlüssel zum rechten Verständnis der Abbildungen, die das Wesentliche gerade dieser Serie ausmachen, geboten wird.

Bombe hat trotzdem die andere Aufgabe nicht wesentlich anders zu lösen versucht; was er in seiner Einleitung gibt, ist ein verkürzter Abdruck der größeren Biographie, die einen Teil seiner »Geschichte der Peruginer Malerei« bildet. Nur Anfang und Schluß sind neu gestaltet.

Unser Interesse wendet sich demnach hauptsächlich dem Material zu, das in überwiegend sehr gelungenen Abbildungen, erfreulicherweise wieder wie in den älteren Bänden der »Klassiker« auf Glanzpapier gedruckt und mit dankenswerter Vollständigkeit geboten wird. Nur weniges aus englischem und amerikanischem Privatbesitz, das wohl nicht zu erreichen war, vermißt man. Für die Anordnung bot die vielfach gesicherte Datierung der Altarwerke Peruginos das feste Gerüst. Besäßen wir diese Grundlage nicht, so würden wenige Künstler in dieser Rücksicht dem Forscher so viel Schwierigkeiten bereiten, wie eben der Hauptmeister Umbriens, der, wie schon von den Zeitgenossen an ihm mit Tadel bemerkt

wurde, gern sich selbst wiederholt hat. Die Linien der stilistischen Entwicklung seiner Kunst zu ziehen ist daher besonders schwer, zumal er bei dem Großbetrieb seiner Werkstatt von der Mithilfe seiner Schüler in weitem Umfang Gebrauch gemacht hat, und seine Kunst einen auffallend geringen Wechsel der Typen, der Gesten, der Details in Standmotiv oder Gewandbehandlung aufweist.

Ich glaube nicht, daß man mit einem Versuch, das eine oder andere Werk an anderer Stelle, als es der Verfasser getan hat, einzuordnen, viel Erfolg haben würde. Die ausgesprochenen Jugendwerke, wenn man diesen Ausdruck von allem, was Perugino bis 1500 geschaffen hat, gebrauchen darf, zeichnen sich durch die reinere Form und die größere Frische, mit der sie gesehen ist, aus; was nach der Jahrhundertwende fällt, ist oft leer, vielfach wie von einem müden Manne geschaffen: doch ist dieses Charakteristikum an sich nicht völlig ausreichend, und selbst in späten Jahren gelingt ihm wohl noch einmal ein ganzer Wurf. Und so ist es nicht minder schwer, streng zu scheiden, was eigenhändig ist, was Schulgut, zumal auch an Werken, wo die Hand geringerer Werkstattgenossen allzu deutlich zutage tritt, wie bei dem Altar in Fano, Entwurf und Zeichnung dem Meister selbst angehören. Nur wird dann nicht völlig klar, aus welchem Grunde andere Werke, bei denen der Anteil des Künstlers an der Erfindung nicht geringer ist wie etwa das Bild in Chantilly, in den Anhang unter die »zweifelhaften und Perugino mit Unrecht zugeschriebenen Gemälde« verwiesen sind." Daß in diese zweite Abteilung sich auch ein berühmtes, stets wegen der hohen formalen Schönheit und glänzenden Durchführung gefeiertes Bild, die »Magdalena« im Palazzo Pitti, verirrt hat, wird man um so mehr als ein Versehen betrachten dürfen, als diese, fast sagte ich häretische, Ansicht in den Anmerkungen nicht zu begründen versucht sind. Dagegen würde es von keiner Seite beanstandet worden sein, wenn zwei so wenig anerkannte Bilder, wie die kleine »Verkündigung« im Privatbesitz in Perugia und der »Kreuztragende Christus« aus dem Kloster delle Colombe derselben Stadt in die Reihe der Dubbiosen gestellt worden wären, wohin sie nach dem heutigen Stand unbedingt gehören. Denn so, als die beiden ersten Nummern erscheinend, sind sie geeignet, das Bild der Entwicklung Peruginos, namentlich für Laien, bedenklich zu trüben. *Gronau.*

Künstlerinventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. **A. Bredius,** unter Mitwirkung von Dr. O. Hirschmann. 1. und 2. Teil (Haag, Martinus Nijhoff, 1915 und 1916).

Wenn man die Hauptwerke der neueren Forschung über holländische Malerei nennen will, muß man in Zukunft auch die Künstlerinventare anführen, von denen bis jetzt zwei Bände vorliegen. Mit diesen Büchern macht Bredius die Ergebnisse seiner jahrzehntelangen, hingebungsvollen und mühseligen Forscherarbeit in den holländischen Archiven der Allgemeinheit bequem und in handlicher Form nutzbar, soweit er das noch nicht durch Veröffentlichungen in »Oud Holland« und an andern Stellen getan hatte. Auf den bisher erschienenen 735 Seiten stehen 74 Inventare — meist Nachlaßinventare — von Künstlern und von Personen, die als Verwandte in engen menschlichen oder als Kunsthändler und Sammler in geschäftlichen Beziehungen zu den Malern gestanden haben. Außerdem findet man das Verzeichnis einer 1626 in Delft veranstalteten Gemäldelotterie, die durch die Taxation der Preise und durch die ausführliche Angabe der Verkaufsbedingungen lehrreich ist, sowie die Liste eines Bilderverkaufs größten Stiles, den im Jahre 1647 Mitglieder der Haager

St. Lukasgilde unternahmen. Hier — im Jahre 1647! — kommen bereits Kopien nach Werken von Rembrandt, Cuyp, van Goyen, Poelenburgh, Molijn usw. vor. Auch bei andern Gelegenheiten stößt man in diesen Inventaren immer wieder auf die ernüchternde Tatsache, daß es im 17. Jahrhundert Kopien von Gemälden gab, als der Originalschöpfer noch am Leben war. In vielen Fällen wird es sich um Übungsstücke handeln, die Lehrlinge im Atelier des Meisters anfertigten und die als befangene Schülerarbeiten leicht zu erkennen sind. Daß aber das Auseinanderhalten von zeitgenössischer Kopie und Original oft auch sehr schwer und manchmal fast unmöglich ist, dafür können einige in mehreren guten alten Exemplaren vorkommende Rembrandtbilder, der Frans Halssche »Narr mit der Mandoline«, von dem die Kopie im Amsterdamer Rijksmuseum dem Original in der Sammlung G. de Rothschild-Paris sehr nahekommt, oder die drei gleich vorzüglichen Exemplare von ter Borchs sogenannter »Väterlichen Ermahnung« in Amsterdam, Berlin und London als zur Vorsicht mahnende Beispiele angeführt werden. Auch noch andere Vorkommnisse können den Leser bei der Durchsicht der Inventare recht kleinlaut stimmen. Da ist zunächst die Existenz von Bildern, die von zwei verschiedenen Händen ausgeführt worden sind. Daß Landschafter mit Malern von Figurenstaffage häufig zusammengearbeitet haben, ist ja eine geläufige Tatsache; auf den Gedanken, daß eine ganze Bildkomposition von zwei Künstlern ausgeführt sein könnte, kommt man aber vor schwer zu attribuierenden Gemälden nicht so leicht. Es werden in den Inventaren Bilder angeführt, die z. B. von Brouwer begonnen und von J. M. Molenaer vollendet worden sind, oder die Adriaen van Ostade gemeinsam mit seinem Schüler Cornelis Dusart ausgeführt hat, der auch — nach Jahrzehnten! — unfertig hinterlassene Arbeiten Isack van Ostades vollendete. Mit Resignation stellt man ferner das Vorkommen von so vielen Künstlern fest, mit deren Namen wir heute nicht die geringste Vorstellung verbinden. Es handelt sich da nicht etwa um vereinzelte Malernamen, die hie und da auftauchen, sondern um Künstler, die, nach den Bilderverzeichnissen zu urteilen, eine reiche und vielseitige Tätigkeit entfaltet haben müssen. Ihre nicht signierten Bilder werden sich ebenso wie die im Motiv ungewöhnlichen Arbeiten ohne Signatur bekannterer Künstler heute unter allen möglichen gangbaren Namen in den Galerien und im Handel herumtreiben. Daß im übrigen die Veröffentlichung der Inventare bisher unbekannter Maler nicht zwecklos ist, beweisen die Fälle Johannes Spruyt und Johannes Torrentius. Über die Lebensumstände der Künstler war man durch Archivfunde von Bredius längst unterrichtet, ehe die ersten Geflügelbilder Spruyts und das Stilleben von Torrentius zum Vorschein kamen. Und wieviel Staub hat die Veröffentlichung der Nachlaßinventare der Mutter von Barend und Abraham van Calraet aufgewirbelt, die den Anstoß zu den langwierigen und heftigen Calraet-Cuyp-Erörterungen gaben!

Auf völlig unbekannte Künstler beziehen sich von den bisher veröffentlichten Inventaren ca. 15, und unter den übrigen Inventaren fehlen die der ganz großen Meister, da die Dokumente über deren Lebensumstände und Kunst bereits früher veröffentlicht worden sind. Aber gerade der hier gebotene Einblick in die Akten jener Maler, die die große Masse des Künstlervolkes bildeten, gibt in kulturhistorischer Beziehung eine zuverlässige Vorstellung von dem Milieu, in dem die Maler lebten, und von den Bedingungen, unter denen sie schufen. Man lernt ihre Wohnungen und ihren Hausrat kennen, und man hört immerzu von Schulden und Erbstreitigkeiten, von Händeln und Verwarnungen, von geschäftsmäßigen Bilderaufträgen und deren sachlicher Erledigung — über Kunsttheorien und dergleichen vernimmt man kaum ein Wort. Der gewagte Ausspruch: »Jeder gute Künstler lebt nur in seinen Werken und ist daher als Persönlichkeit völlig uninteressant« trifft für die guten holländischen Maler, deren Inventare hier veröffentlicht worden sind, wahrhaft zu. Ohne

Pathos und frei von Künstlerpose lebten sie als Bürger unter Bürgern still dahin und ließen ihre künstlerischen Energien nur in ihre Werke einströmen. *E. Plietzsch.*

Richard Stettiner. Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der hamburgischen Stadtbibliothek. Eine Untersuchung zur Geschichte des hamburgischen Kunstgewerbes um die Wende des 16. Jahrhunderts. 1. Beiheft zum Jahrbuch der hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten XXXIII, 1915. Hamburg 1916, in Kommission bei Otto Meißners Verlag. 4°. 76 S., 34 Tafeln.

Handzeichnungen deutscher Goldschmiede sind uns nur spärlich erhalten. Was wir auf Papier oder Pergament von alten Juwelierstücken und Silbergeräten besitzen, sind meist nicht Entwürfe, sondern nur Inventaraufnahmen fertiger Werke aus fürstlichen Schatzkammern, zum Zwecke der Rechenschaft oder als Geschenk gefertigt; so besonders die köstlichen Malereien Hans Mielichs nach dem bayrischen Besitz, die Hefner-Alteneck zum Teil gerettet und veröffentlicht hat. Aus der Werkstatt eines Goldschmiedes gibt es nur einen einzigen größeren Bestand, den denkwürdigen Nachlaß des Jakob Mores aus Hamburg (gest. um 1612), den die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin bewahrt und August Winkler im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1890 zuerst besprochen hat. Er umfaßt auf großen Papierblättern in Federzeichnung und Wasserfarben Gefäße, Geräte und Prunkwaffen, die meist für die Fürsten der Umgegend, besonders das Herzogshaus von Schleswig-Holstein und die dänischen Könige, ausgeführt worden sind.

Zu diesem seltenen Schatz hat sich jetzt als wichtige Bereicherung ein Band der hamburgischen Stadtbibliothek gesellt, den Professor R. Stettiner namens des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe in einer sorgfältigen, schön ausgestatteten Untersuchung behandelt. Jener Band ist im 18. Jahrhundert in Kopenhagen gekauft worden und damals mit dem Titel »Regalien des dänischen Schatzes« versehen worden. Schon Justus Brinckmann hat die darin enthaltenen Zeichnungen mit Jakob Mores in Verbindung gebracht, nachdem der rastlose Archivforscher Pastor Biernatzki im Nachlaßinventar von Jakob Mores dem Jüngeren (gest. 1649), dem Sohne des Meisters, die Eintragung gefunden hatte: »1 Buch in Folio, in weiß Pergament, worin allerhand Kleinodien gezeichnet. 1 Buch in Fol. in Schreibpergament gebunden, worin allerhand Sorten von Pokalen gezeichnet.« Stettiner macht es so gut wie sicher, daß der Hamburger Band mit dem ersten dieser beiden Bücher identisch ist, und daß das zweite Buch des Nachlasses die jetzt zu Einzelblättern aufgelösten Zeichnungen in Berlin enthalten hat.

Die Zeichnungen in Hamburg, meist auf Pergament, stellen fünf Kronen, eine Kassette, einige Kopfschmuckstücke, Hutagraffen und Halsketten und eine große Zahl von Anhängern dar. Eine der Kronen ist laut lateinischer Beischrift als Ehrengeschenk für den Dänenkönig Christian IV. gedacht und muß zwischen 1593 und 1596 entworfen sein. Sie ist nicht ausgeführt worden; denn die Krone Christians IV., das Werk eines dänischen Goldschmiedes, ist in Schloß Rosenborg noch erhalten. Zwei andere Entwürfe erinnern an die deutsche Kaiserkrone, wie sie Rudolf II. hat herstellen lassen. Mit den dänischen Regalien haben auch die übrigen Blätter des Bandes nichts zu tun. Dagegen hat Verf. eine Reihe der Schmuckstücke auf ihre Besitzerinnen zurückführen können, die Königin Anna Katharina von Dänemark, eine brandenburgische Prinzessin (gest. 1612), die Herzogin Christine von Schleswig-Holstein (gest. 1605) und ihre Töchter sowie die holsteinischen Grafen zu Schauenburg. Auch die Zeit der Entwürfe und der Eintragung in den Band lassen sich feststellen; dieser ist zwi-

schen 1597 und 1602 entstanden. Das Papier der Schutzblätter trägt Wasserzeichen einer Fabrik aus Mögelndorf bei Nürnberg, die in diesen Jahren auch sonst in den Hansestädten nachzuweisen sind. Vor allem aber führt der Vergleich mit den Berliner Zeichnungen mit Sicherheit auf den Meister selber. Jakob Mores, geboren in Hamburg zwischen 1540 und 1550, hat dort als angesehener Bürger, Goldschmied und Stecher einen umfangreichen Betrieb geführt. Wie die Inschriften auf den Berliner Blättern und gelegentliche Urkunden ergeben, hat er eben die Fürstenhäuser und Persönlichkeiten, für die jene Schmucksachen bestimmt waren, zu seinen guten Kunden gezählt. Auch stimmt der Formenkreis der Schmuckstücke im Hamburger Bande zu denen der Gefäße und Waffen im ganzen wie in verschiedenen bis ins Kleinste gehenden Einzelheiten. In beiden kein hinreißender Schwung, aber dieselbe sichere, besonnene Herrschaft über die beliebten Ziermotive der Zeit. In beiden auch eine verwandte Darstellung, nicht alles von der gleichen Hand, einiges mehr leichter Entwurf, wohl vom Meister selber gezeichnet, anderes peinlicher dem fertigen Stücke nachgemalt, Werkstattarbeit oder von beruflichen Kleinmalern. Die trefflichen Nachbildungen und sorgsamen Beschreibungen des Werkes geben über alle Einzelheiten Rechenschaft. Wir begrüßen in der wohlgelungenen, fleißigen Untersuchung einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des hamburgischen Kunstgewerbes und ein Verdienst des Verfassers und aller an der Drucklegung Beteiligten. *Peter Jessen*

Hermann Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1915.

Einen großen Meister bearbeiten und die Größe seiner Probleme nicht erkennen und über einen kleinen Künstler schreiben und ihn mit Gewalt zum Träger leitender Ideen machen, das sind die beiden polaren Gefahren, zwischen denen die monographische Darstellung den richtigen Weg zu suchen hat. Burg hat das Verdienst, diese heikle Aufgabe mit sicherem Taktgefühl gelöst zu haben, er hat über einen tüchtigen Künstler — mehr ist Zauner nicht — ein tüchtiges Buch geschrieben; nicht mehr, und doch sehr viel, so daß ihm unser warmes Lob und aufrichtiger Dank sicher sind.

B. weiß, daß Zauner nicht zu den führenden Persönlichkeiten gehört, mit deren Schaffen in der Kunstentwicklung ein neuer Abschnitt anhebt; er hat mit Recht darauf verzichtet, in ihm einen der wesentlichen Träger der großen Bewegung des neuhumanistischen Klassizismus zu erblicken. Auf dessen allgemeine Probleme brauchte er daher nicht einzugehen, und wo er sie streifen mußte, war er nicht genötigt, eine feste und klare Stellung zu ihnen zu nehmen. Wenn B. auf S. 149 f. das künstlerische Prinzip des Klassizismus darin findet, die Erscheinungen der Natur im Geiste der Antike zu stilisieren, S. 75 hingegen das Hauptgewicht darauf legt, daß »die Künstler des Klassizismus — — — in intensivstem Studium der Natur sich die Antike immer wieder eroberten« und S. 42 zugibt, »daß auch die Kunst dieser Periode nicht in höherem Grade antikisierend ist wie die Schöpfungen vergangener Geschlechter — — —«, so sind diese scheinbaren Unbestimmtheiten und beinahe Widersprüche einfach Bojen, mit denen der Verf. anzeigt, wo sich in dieser wenig erforschten und höchst komplizierten Strömung schwierige und gefährliche Stellen befinden.

Statt Zauner einen ungebührlichen Anteil an den Stilproblemen seiner Zeit aufzubürden, hat ihn B. im Zusammenhang mit seiner kulturellen Umgebung darzustellen unternommen; mit gründlicher Kenntnis der zeitgenössischen Literatur und unter reichlicher Heranziehung archivalischen Materials — besonders das Archiv der Akademie der bildenden Künste erwies sich überraschend ergiebig — schildert er das josefinische und franziszeische

Wien, auf dessen allgemeine Kultur- und Kunstzustände, auf dessen charakteristische Persönlichkeiten manches helle Licht fällt. Vielleicht ist diese Charakteristik ein wenig äußerlich ausgefallen. Hinter dem kleinlichen trockenen Bureaukratismus einerseits, der etwas massiven Genußsucht anderseits, den zwei Hauptzügen in dem Bilde, das B. von dem vormärzlichen Wienertum entwirft, lassen sich die allgemeineren Kräfte zeigen, die das kulturelle Schicksal unserer alten Kaiserstadt bestimmten. Ihr Grundzug ist ein klaffender Abstand gegenüber der großen deutschen Geistesentwicklung, der ein hoffnungsloses Zurückbleiben oder ein Sichbesinnen auf tiefwurzelnde Urkräfte heißen kann, die sich erst in der Romantik frei entfalten; ihre führenden Geister — Friedrich Schlegel, Adam Müller, Zacharias Werner, Friedrich Gentz — Männer, die aus ihrem Geleise geworfen wurden oder die — wenn man will — nach heftigen Stürmen in ihren wahren Hafen eingelaufen waren; ihre leitende Stimmung nach dem Zusammenbruch des Josefinismus ein entschlossenes Sichanklammern an die Vergangenheit, ein wohliges gegenwartscheues Versinken in die eigene alte Kultur. Das Wien der ganzen Folgezeit, das Wien von heute gewinnt an der Jahrhundertwende seine bestimmenden Züge, seine bestrickende Liebenswürdigkeit, seine empörende Lebensauffassung. An dieser allgemeinen Tendenz hat auch die bildende Kunst ihren Anteil; der ganze Wiener Klassizismus, in dem Barock und Romantik ineinanderfluten, ist durchtränkt von diesem Traditionalismus, stärker als anderwärts lebt die ganze warmblütige Anmut der früheren Stilepochen in der Kunst der Füger und Zauner nach, und keineswegs böswillig, aber absolut verständnislos, wie Metternich den Bestrebungen des jungen Europa, standen die Gewaltigen der Akademie den nazarenischen Neuerern gegenüber, als 1811 der temperamentvolle Sutter, statt die Belehrungen des Professorenkollegiums entgegenzunehmen, den Herren die Leviten zu lesen sich unterfing.

Wie nun Zauner aus der Tradition des österreichischen Barockstils herauswächst, hat B. an dem Brunnen im Vorhof von Schönbrunn zu zeigen versucht; vielleicht nimmt seine Analyse dieses beglaubigten Jugendwerks zu viel von der späteren Entwicklung vorweg, und die Vergleichung der Rückseiten von Zauners Brunnen und des Hagenauerschen Pendants (Fig. 8 u. 9) — dieses »subjektivistisch, nach optischen Effekten strebend, jener der taktischen Ebene und ihrer Symmetrie zuneigend« — erweist den Kunsthistoriker allzu wörtlich als den nach hinten gewendeten Propheten. Allerdings stammt diese Arbeit erst aus dem 30. Lebensjahre Zauners und ist von seinen ersten Anfängen schon ziemlich entfernt. In der Kirche des aufgehobenen Zisterzienserstifts Engelszell (bei Engelhartszell) in Oberösterreich befindet sich reicher Skulpturenschmuck, den der Historiograph des Stiftes (Otto Schmid in Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem Zisterzienserorden VI/2, S. 55) Zauner zuschreibt; obwohl er keine Quelle nennt, ist seine Angabe doch wohl vertrauenswürdig, da ein altes Schriftstück im Pfarrarchiv von Engelhartszell besagt, daß »sämtliche Statuen« von Zauner sind und der Ort in nächster Nähe von Passau liegt, wo Zauner in den 60er Jahren, als der Neubau der Stiftskirche erfolgte, bei seinem Oheim Joseph Deutschmann lebte und lernte. Die einfarbig weiß gehaltenen Figuren sind kühn aufgebaut und stark und ausdrucksvoll bewegt; sie liegen durchaus innerhalb der Formenwelt der bayrischen Schnitzer und Stukkateure und gehen daher restloser in der dekorativen Auffassung des Rokoko auf, als es bei den Arbeiten der eigentlich österreichischen Skulptur des 18. Jahrhunderts der Fall zu sein pflegt. Wie Zauner aus diesem geschickten Handwerker, der unterschiedslos zwischen den anderen Passauer Bildhauern erscheint und sicher nicht allein, sondern mit anderen Mitgliedern der Werkstätte hier tätig gewesen sein mag, der Schöpfer des Brunnens in Schönbrunn geworden ist, bleibt auch jetzt noch viel unklarer als die Entwicklung, die sein Konkurrent Hagenauer — bei dem Traun-

steiner Bildhauer Itzlfeldner beginnend und beim Klassizismus Beyers endend — durchgemacht hat. Hier klafft eine Lücke, erst die Schönbrunner Arbeit gibt einen festen Anhaltspunkt für Zauners Jugendstil, wodurch ein paar andere Zuschreibungen, über die B. zu keiner Entscheidung gelangt, unbedingt hinfällig werden. Das Marmorrelief, im Wiener Hofmuseum als Leopold II. bezeichnet, von B. für Josef II. gehalten, hat bestimmt nichts mit Zauner zu tun, dem es eine viel spätere Aufschrift an der Rückseite zuweist; diese qualitätslose Arbeit braucht überhaupt nicht österreichisch zu sein. Die Tonstatuette Josefs II., die jetzt in den Besitz der Österreichischen Staatsgalerie gelangt ist, führt B. im Anhang unter den zweifelhaften Werken an, im Text »mag sie nun als Frühwerk Zauners gelten oder aus der Werkstatt Beyers oder Hagenauers herrühren«; für einen Spezialisten dieser Periode läßt da B. ziemlich viele Möglichkeiten offen! Es ist auch der Name Dorfmeister vor dieser zierlichen Figur genannt worden, ich habe noch weniger als B. die Entscheidung zu treffen, möchte aber meinen, daß diese Rokokoumsetzung eines Donnerschen Motivs einer von Zauner völlig verschiedenen und für ihn ganz überwundenen, nach Zierlichkeit und Detailfülle strebenden Richtung angehört.

Die glückliche Vollendung des Schönbrunner Brunnens verschaffte Zauner das Romstipendium. Während seines dreijährigen Aufenthaltes in Rom macht sein Stil eine Wandlung durch, deren Hauptursache B. in dem Einfluß Trippels erblicken möchte. Ihm verdanke Zauner »nebst dem steten Hinweis auf die Antike die Kenntnis der französischen Umwertung der klassischen Werke, die das Charaktervolle und Bestimmte der griechischen Skulptur zu einer gefälligen Grazie abschwächte und alle Formen flüssiger und runder gestaltete« (S. 46). So einleuchtend die Übereinstimmung zwischen Zauner und Trippel auch ist, scheint mir B. diesen entscheidenden Punkt doch nicht genügend aufgeklärt zu haben; was er von Trippels Werken, die er aus Voglers veralteter Monographie kennt, anführt, ist später, was mir von seinen früheren Arbeiten bekannt ist, sieht ganz anders aus. Um diese Frage zu entscheiden, müßte man wissen, wieviel an französischen Elementen Trippel zwischen seinen Kopenhagener Jugendarbeiten und seiner Ankunft in Rom aufgenommen hat. Denn es könnte sich bei den beiden fast gleichaltrigen, nahezu gleichzeitig in Rom eingetroffenen nordischen Künstlern auch um eine parallele Entwicklung handeln. Ihre Verwandtschaft würde sich dann nicht aus dem Einfluß des einen auf den andern, sondern durch den malerisch-dekorativen Ausgangspunkt beider und die auf beide wirkenden gleichen Anregungen, vielleicht auch zum Teil durch wechselweise Einwirkung der Studiengenossen erklären. Unter diesen gemeinsamen Anregungen ist noch mehr als die Antike die zeitgenössische Plastik in Rom zu verstehen; denn die landläufige Vorstellung, daß hier die Schule Berninis in immer hohleren Nachläufern herrschte, bis Canova kam und den neuen Stil einführte — wie sie in der Anekdote von der Blamage des schmähsüchtigen Bergondi anläßlich der Enthüllung des Grabmals Clemens' XIV. in St. Apostoli dramatisch zugespitzt ist — ist grundfalsch. Lange vor Canova hat sich ein Übergangsstil ausgebildet; welchen Anteil dabei französische Bildhauer — z. B. Houdon — gehabt hatten, bleibe dahingestellt, sicher ist aber, daß seine Werke mit den frühen Arbeiten Zauners die größte Verwandtschaft zeigen. Camillo Pacettis Reliefs in Villa Borghese stehen denen Zauners am Grabmal Leopolds II. noch näher als die Trippels. Hat dieser auch auf die römischen Plastiker gewirkt, oder bilden alle zusammen einen Frühklassizismus, dessen Blütezeit in das Jahrzehnt von 1775 an fiele? Dafür würde auch sprechen, daß Canova in seinem Perseus von 1782, mit dem er den venezianischen Naturalismus seiner Frühwerke überwindet, der fraglichen Stilrichtung näher steht als irgend sonst.

Ich bin bei der Frage nach der Bedeutung des römischen Aufenthalts für Zauner etwas ausführlicher verweilt, weil dies die zweite schwache Stelle des Buches ist und weil

wir hierin anderseits über neues Material verfügen; seine wichtigste selbständige Komposition in Rom, die Andromedagruppe von 1777, die B. noch als verschollen bezeichnen mußte, ist inzwischen aufgetaucht und von der Staatsgalerie erworben worden (s. Abbildung). Ein beruhigter Aufbau, in dem die anmutige Lebensfülle früherer Kunst nur in der reizvollen Bewegtheit Andromedas fortwirkt und alles Beiwerk der frontalen Haupt-



Zauner, Perseus und Andromeda von 1777. Wien, Staatsgalerie.

wirkung untergeordnet ist; ein Werk, so klassizistisch, wie Zauner nur überhaupt sein kann, mit Trippels Vestalin von 1781 oder seinem Apollo in Frankfurt in der Empfindung deutlich verwandt. Wo aber ist das Französische an diesem Werk, an welchen Meister könnte man sich unmittelbar erinnert fühlen? Ich wüßte nur Chinards preisgekrönte, denselben Gegenstand behandelnde Gruppe in der Akademie von S. Luca in Rom zu nennen; diese ist aber erst von 1786 und verdankt ihre Übereinstimmung offenbar der Entstehung im verwandten künstlerischen Milieu.

Die Jahre nach seiner Rückkehr aus Rom sind die fruchtbarsten Zauners; 1782 wird er Professor [1]), gleichzeitig beginnt seine Tätigkeit für die Grafen Fries und für den kaiserlichen

[1]) Der »gewisse Schiraki«, gegen dessen Anstellung als Professor die Wiener Künstler Einspruch erhoben (S. 53), kann niemand sein als Giuseppe Ceracchi, der um diese Zeit hoch in der Gunst des Hofes stand.

Hof. In diesem Hauptteil des Buches können wir B. ohne Vorbehalt folgen; nur in Einzelheiten möchte ich von seinen Ansichten abweichen. So wenig ich das Grabmal des Grafen Philipp von Losymthal in Mariazell als Ganzes für eine Arbeit Zauners halten kann — die diesbezügliche lokale Überlieferung wird wohl nur für das Reliefporträt gelten —, so wenig scheint es mir berechtigt, das Grabmal Laudons in Hadersdorf auf Grund einer Auktionskatalogsangabe so bestimmt auf einen Entwurf Fügers zurückzuführen. Das Motiv mit dem trauernden Ritter scheint gerade bei Laudon gewissermaßen in der Luft gelegen zu sein; auf der Medaille, die Matzenkopf anläßlich des Todes Laudons verfertigte, hält ein stehender gerüsteter Ritter am Sarkophag die Totenwache, und auch bei dem Mausoleum Josefs II. und Laudons in dem Müllerschen Wachsfigurenkabinett stand am Eingang Mars in eiserner Rüstung mit gesenktem Haupte, er lehnte sich auf sein entblößtes Schwert und schien den Verlust des Helden tief zu fühlen (Beschreibung der durch den Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien, von C. M. A. Wien 1797, S. 77). Die Medaille von 1790 ist sicher älter als das Zaunersche Grabmal, von dem in diesem Jahre (nach Ferdinand Taubmann von Krsowitz, Laudons Tod und Grab, Wien 1790, S. 35) noch nichts vorhanden war, und die Müllersche Gruppe dürfte aus Gründen der Aktualität wohl auch bald nach dem Tode der beiden Gefeierten entstanden sein.. Aber auch aus Zauners persönlichem Ideenkreise fällt der eindrucksvolle Aufbau nicht so sehr hinaus; es ist ein »versteinerter Einfall« (nach dem treffenden Ausdruck A. W. Schlegels) wie das Grabmal Kaiser Leopolds II., dekorativ behandelt und doch wieder von dekorativer Beziehung auf die Umgebung losgelöst wie dieses, mit der trauernden Ritterfigur und der Aufstellung im Walde an den pseudoromantischen Strömungen der Tagesmode teilnehmend, die für Zauner wie für Füger sonst im allgemeinen keine nennenswerte Bedeutung haben.

Zauners letzte große Arbeit ist das Kaiser Josef-Denkmal in Wien [2]); von den Zeitgenossen als technische Leistung, bisweilen auch als klassizistisches Muster bewundert, ist es uns hauptsächlich durch die Feinfühligkeit lieb, mit der die Skulptur und die umgebende Architektur zusammengestimmt sind. Trotz aller Strenge, um die es sich bemüht, klingt die große barocke Tradition in ihm nach, und über dem Platz, den es ziert, dem Platz, der schon, ehe er fertig war, ein Monument als Mittelpunkt gefordert hatte [3]), dem letzten unberührt schönen Platz von Wien, liegt der Zauber einer verhallenden künstlerischen Überlieferung. Daß Burg diese in ihrer Einzigartigkeit empfinden konnte, gibt seinem Buch die herzliche Wärme, die seine sachlichen und verständigen Ausführungen von Anfang bis zum Ende durchdringt; dem Sohn des Rheinlands, den die warme Anmut der Donaustadt gefangen genommen hat, sei die einstige friedliche Rückkehr zu dem Arbeitsgebiet gewünscht, das er so erfolgreich zu erschließen begonnen hat. Keinem deutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts ist bisher ein so gründliches und gediegenes Buch zuteil geworden.

Wien, November 1915. *Hans Tietze.*

---

[2]) Zu dem Verzeichnis der Abbildungen des Denkmals (S. 174) ist zu bemerken, daß es von Merz zwei Radierungen danach gibt; das Kleinfolioblatt ist von 1805, die große von 1806 ist die offizielle Reproduktion des Monuments, von dem Schweizer Stecher im Auftrage Zauners in zehnmonatiger Arbeit vollendet. S. Wilhelm Veith, Notizen aus dem Leben von Jakob Merz, Mahler und Kupferäzer, Tübingen 1810, S. 78 ff.

[3]) Schon 1777 berichtet Weckerlin in seinen Denkwürdigkeiten von Wien über die laufende Meinung, daß der Kaiser einen Riß entworfen habe, diesen Platz mit einer Balustrade und einem Monument zu zieren.

WÜRZBURGER BILDHAUER DES 14. JAHRHUNDERTS.

VON

FRITZ KNAPP.

Mit 11 Abbildungen.

Die Aufgabe der neueren Forschung auf dem Gebiete deutscher Plastik des Mittelalters war es, zunächst in Inventaren und Sammlungskatalogen das Material festzulegen. Daraus weitgehende Resultate zur Charakteristik von Lokalschulen und Zeitstilen zu ziehen, hat man selten nur versucht. Die Beeinflussungstheorie, die mit starrem Blick auf gewisse Kunstzentren hin, besonders nach dem französischen Westen und die Gotik gerichtet war, hat im allgemeinen die Gelehrten so sehr befangen gehalten, daß dieselben schon zufrieden waren, da oder dort Abhängigkeiten zu fixieren, und man jubelte, wenn man in diesem oder jenem Stück eine Nachahmung irgendeines französischen Werkes feststellen konnte. Auf die lokale Eigenart und die individuelle Umbildung hat man wenig achtgegeben. Aber trotz des internationalen Geistes der mittelalterlichen Kunst werden unter dieser gleichmäßigen äußeren Hülle dem Auge des intimen Forschers mehr und mehr Schuleigenarten und lokale Zusammenhänge sichtbar, die uns eigentlich von größerem Wert sein sollten. Denn bei jener schematischen Behandlung wird man Gefahr laufen, vollkommen einseitig den Wert jener Zentren, von denen die Anregungen ausgehen, zu überschätzen. Die Fehler werden neuerdings mehr und mehr offenbar. Gegenüber dem Zeitgeist steht heute die Persönlichkeit resp. die Individualität der Lokalschulen auf.

Eine Schule, die bei jener Methode besonders schlecht mitgenommen wurde, ist die von Würzburg und Unterfranken. Bisher ist man den Eigenarten der Würzburger Lokalschule in keiner Weise gerecht geworden. Man hat es sogar zuwege gebracht [1]), die Würzburger Kunst ins Schlepptau der mittelrheinischen Schule

[1]) Ich nenne hier nur die wichtigen neueren Arbeiten: Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Leipzig, 1907. Karl W. Hiersemann (abgekürzt: Börger, Grabdenkmäler); Wilhelm Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Würzburg, 1911. Curt Kabitzsch (abgekürzt: Pinder, W. Pl.); die eigentlichen Grundlagen zur wissenschaftlichen Forschung bringt jedoch erst die Inventarisation Unterfrankens: Die Kunstdenkmäler von Unterfranken in Aschaffenburg, herausgegeben vom Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns. Seit 1911 sind in rascher Folge XV Bände unter Leitung Dr. Felix

zu bringen. Aber eine solche Unterordnung geht nun einmal nicht an. Gewiß hat es Würzburg, vornehmlich wohl wegen der politischen Streitigkeiten, die besonders im 13. Jahrhundert eine fruchtbare Entwicklung der Kunst hemmten, nicht vermocht, sich trotz seiner außerordentlich günstigen zentralen Lage zum Mittelpunkt deutscher Kunst zu machen. Es ist den Gefahren, die mit solchem Mittendrinsitzen gegeben sind, nicht aus dem Weg gegangen, sondern hat oft und vielseitig Einflüsse von außen aufgenommen. Aber gerade der Mittelrhein hat nicht das alleinige Anrecht, den Vormund zu spielen. Sachsen, Thüringen, Schwaben, Franken sprechen mit, und jedes dieser Gebiete hat beinahe größere Bedeutung für Würzburg gehabt, als gerade der Mittelrhein. Indes all diesen Schulen gegenüber bewahrt Würzburg eine starke Individualität, deren Eigenart ich hier an einigen Beispielen aus dem 14. Jahrhundert auseinandersetzen möchte. Mir liegt daran, ein klares Bild von dem, was also spezifisch unterfränkisch ist, zu gewinnen. Wir werden aus der Folge von Gruppen, denen freilich Künstlernamen fehlen, die aber durch gewisse Charakteristika als individuelle Einheiten zu erkennen sind, in der Entwicklung eine geschlossene historische Reihe erkennen, die den unterfränkischen Künstlerwillen als durchaus originell dokumentiert.


Abb. 1. Drei - Königsmeister, Madonna. Würzburg, Dom.

Wenn schon das 13. Jahrhundert Würzburg ohne Zusammenhang zum Mittelrhein zeigt — es ist, als ob der Weg von Straßburg und Mainz nach dem Nordosten Deutschlands Würzburg beiseite gelassen hätte und nördlich über Kissingen gegangen wäre —, so zeigt sich dasselbe auch am beginnenden 14. Jahrhundert. Gleich die erste Gruppe, in deren Zentrum die Maria mit den drei Königen [1a]) im Dom zu Würzburg steht (Abb. 1), erweist dies zweifellos. Die Aufstellung ist nicht mehr die alte, und auch die alte Kopie in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt [2]) gibt keine Klarheit. Die Gestalten waren wohl sicher für ein Portal bestimmt; der Hinweis auf Freiburg und die dortigen Portalfiguren muß genügen.

Maders erschienen (abgekürzt: Inv. UF.). Ferner gab ich 1911 in den Neujahrsblättern der Gesellschaft für fränkische Geschichte eine kleine populäre Übersicht als »Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer« (abgekürzt: Knapp, Wanderungen). Ferner erschien 1914 mein Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen der Universitätsgalerie, es folgten drei Artikel im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (Georg Callwey, München) über »Würzburg und seine Sammlungen«, deren III. Folge die Würzburger Plastik behandelt (abgekürzt: Knapp, W. u. s. S.). Ein größeres Werk über unterfränkische Kunst ist in Arbeit. Das Abbildungsmaterial fehlt noch.

[1a]) Inv. UF. XIII, Fig. 36; Pinder, W. Pl., Taf. XIV/XVI; Knapp, Wanderungen, Abb. 6—9.

[2]) Inv. UF. I. Fig. 98; Pinder, W. Pl., Taf. LIV.

Dieser »Würzburger Drei-Königsmeister« steht nun nicht nur gegenüber Straßburg und der Chartres-Schule, sondern auch, was noch viel eigentümlicher ist, gegenüber Bamberg und der Rheimser Schule selbständig da. Pinder hat nicht nur für den stehenden bärtigen König, sondern auch für eine andere Würzburger Figur, für die des Gottfried III. von Hohenlohe († 1322) im Dom Einflüsse von Amiens her nachgewiesen. Daraus ergibt sich das interessante Resultat, daß drei so nahe beieinander liegende Orte wie Straßburg, Bamberg, Würzburg in keinerlei Beziehungen zueinander gestanden haben und jeder Meister für sich in Frankreich bei besonderen Schulen in die Lehre gegangen ist. Es lassen sich schon da drei für sich gehende, scharf zu scheidende Parallelströmungen konstatieren, die ohne inneren Zusammenhang dastehen und immer die gleiche Hingabe, das gleiche Abhängigkeitsverhältnis der deutschen Kunst von französischer Plastik erweisen. Schon aus der Zeitfolge der Schulen, die eben nacheinander Mode waren — Chartres, Rheims, Amiens —, ergibt sich, daß Würzburg auch zeitlich zuletzt kommt. Der Meister gehört sicher schon der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert an. Bei einer schärferen Charakteristik und Stilkritik, die ja über die einfache Feststellung von Abhängigkeiten hinausgehen muß, erscheint der Würzburger Drei-Königsmeister als ein derber Geselle, dem man aber bei aller bäurischen Grobheit ein gewisses plastisches Gestaltungsvermögen nicht absprechen kann. Zu seinem Lobe müssen wir sagen, daß seine Figuren innerlich herzlich wenig mit den französischen Vorbildern gemein haben. Übernommen sind immer nur einzelne Motive, so die Kopftypen mit dem stereotypen Lächeln und dem lockigen Haarschopf, die Haltung der Hände, der Faltenwurf, kurz alles, was der Künstler in einer flüchtigen Skizze festzuhalten vermochte oder was er der Skizze eines anderen, von dorther kommenden Meisters nachgebildet haben könnte. Wir beobachten hier dasselbe Schauspiel, das sich in all den Frankreich ferner gelegenen Gebieten, so in Bamberg, Naumburg wie Magdeburg vollzog und die zähe Widerstandskraft des deutschen Künstlerwillens dokumentiert. Leicht hat auch damals Deutschland nicht sein eigenes Wesen dem französischen Geiste hingegeben. Was in der Sprache und Literatur eine Unmöglichkeit ist, wird es auch für die Kunst zweier verschieden gearteter Völker bleiben. Wie das damalige Minnesängergetändel oder modernes, flaches Belletristengewäsch wirkt auch die Französelei in der bildenden Kunst der Gotik resp. der Neuzeit abschreckend. Wir wissen zu genau, was die französische Gotik in unserer Architekturentwicklung, an monumental-deutschen romanischen Bauideen zerstört hat. Und das ist ebenso in der Plastik der Fall gewesen. In zielbewußtem Streben nach natürlicher Gegenständlichkeit hatte sich die sächsische Plastik zu rein plastischer Formgestaltung durchgerungen. Es waren durchaus selbständige, dem Franzosen fernliegende Probleme, die viel mehr der Antike und dem italienischen Geiste nahestehen, aufgegriffen worden. Da kam die französische Gotik mit ihrer Subordination der Plastik unter die Architektur, deren Ziel die Auflösung der Körperform in rhyth-

mische Schwingung war. Gegensätze prallten aufeinander. Und von diesem gewaltsamen Anprall sprechen auch die Würzburger Figuren. Die körperliche Schwere und Massigkeit des plastischen Blockes bleibt bestehen; ihn vermögen die kleinen spielerischen, an der Oberfläche verharrenden gotischen Schnörkel nicht zu erschüttern. Abgesehen von den Köpfen, die durch das affektierte Lächeln zu Fratzen werden, ist man erstaunt über die Wucht der plastischen Bildung, besonders bei der Gestalt des Mohrenkönigs. Die Körperformen sind voll und rund, das gleiche ist von den Falten zu sagen, die ihre stoffliche Realität und sinnliche Fülle nicht vollständig einem geistreichelnden Linienspiel opfern. Vierschrötig, derb, aber fest und stark steht er da. Bei Maria sucht der Künstler die vielfachen gotischen Faltenmotive real zu gestalten, wodurch natürlich an Stelle französischer Flüssigkeit der Eindruck von Überhäufung und Unruhe tritt. Die Gestalt des knienden Königs ist einzig schön in der sprechenden Ausdruckskraft der Geste und der vornehmen Einfachheit der Silhouette wie des Faltenwurfes. Wiederum ein typisches Beispiel, wie die deutsche Kunst in der Vertiefung des Ausdruckes ihr eigenes Ziel suchte und nicht ohne weiteres zur französischen Entwertung der plastischen Individualität in rein dekorativer Stilisierung überzugehen vermochte. Eine Realcharakteristik liegt uns Germanen mehr als geistvolles Stilisieren. Wie weit bei Übertreibungen nach dieser oder jener Seite die künstlerische Form leidet oder die Naturform entstellt wird, darüber bedarf es keiner Auseinandersetzung. Das rechte Maß zu finden muß in jedem Fall der Künstlerpersönlichkeit überlassen werden. Höchste Meisterschaft der Kunst wird es immer sein, Form und Inhalt in ein rechtes, wirkungsvolles Verhältnis zu bringen. Wie gefährlich aber das »Sichselbstvergessen«, die Verleugnung eigenen Wesens ist, das offenbart am besten die dritte Gestalt, die des bärtigen, stehenden Königs. Und gerade für diese hat Pinder das direkte Vorbild in Amiens [3]) nachgewiesen. So minderwertig und kraftlos an sich dies französische Vorbild ist, die Gestalt will ja, in den Rahmen und das Linienspiel, die Rhythmik der Architektur eingespannt, auch nichts für sich bedeuten und hält sich durchaus in den Stilformen der späteren Gotik. Die Würzburger Figur ist voller Widersprüche: auf der einen Seite der breit in der Front entwickelte schwere Unterbau des Körpers, den auch die nur auf der Oberfläche spielenden Faltenlinien nicht zu beleben vermögen, auf der andern Seite im Oberteil Unruhe und Aufregung, Affektiertheit in der Handhaltung und in der scharfen Seitwärtsbewegung des Kopfes, dazu die dünnen Linien des scharf geschnittenen Gesichtes, die herabfallenden gotischen Schultern, die gar nicht zu der massigen Gestaltung des Unterkörpers passen.

Man hat versucht, diese Stücke in der übrigen deutschen Plastik einzuordnen, man hat sich bei der Madonna und der Vielfältigkeit der Gewandmotive an Bamberg und die Maria der Visitation oder an die Mainzer Madonna in der Fuststraße [4])

[3]) Pinder, W. Pl., Taf. XV.

[4]) Pinder, W. Pl., Taf. XIII.

erinnert gefühlt. Aber man könnte ja auch bei dem Mohrenkönig und dessen breiten weichen Faltenlagen an die Rittergestalten in Naumburg denken. Hier von Beeinflussungen zu reden, scheint mir müßig, die Errungenschaften dieser Schulen waren schon längst gemeinsames Eigentum der Zeit geworden. Andererseits jedoch scheint mir die grobplastische, etwas derb bäurische Gestaltung spezifisch unterfränkisch. Wir werden ihr in späteren Jahrhunderten noch oft genug in und um Würzburg begegnen; sie bestätigt eine überall in Franken vorhandene Begabung für die plastische Form, freilich ohne den sächsischen Monumentalsinn, der fähig war, diese Form charaktervoll und schönheitlich zugleich zu bilden.

Der gleichen Werkstatt, wenn nicht derselben Hand, entstammt offenbar eine Madonna in der Wallfahrtskirche zu Retzbach [5]). Sie bringt die gleichen Motive in vereinfachter Form. Zwar steckt auch hier noch jenes eigentümlich nervöse Zusammenzucken der Bewegungen und Gliedmaßen drin, die ein Reflex der byzantinisch-gotischen Strömungen, als die primitivste Äußerung gesteigerten Affektes gerade bei den deutschen Nachahmern der französischen Gotik auftritt. Der Blick hat etwas Starres, der Ausdruck etwas Geistloses bekommen. Immerhin berührt es angenehm, wie ein Sichbesinnen auf die eigene einfachere Natur, wenn der Künstler jenes unruhige Linienspiel sich häufender Falten und Fältchen aufgibt und die ganze Erscheinung von einigen wenigen, aber darum um so kräftiger und realer herausgebildeten Falten beherrschen läßt. Der blockartige massive Urkern kommt wieder stärker heraus bei den untersetzten schweren Proportionen der Maria, wie im derben Kinderakt, der wieder mehr an den älteren deutschen Typus erinnert. So bäurisch plump diese Vereinfachung in den großen Formen wirkt, sie ist uns interessant, weil hier die etwas grobe Urnatur des Unterfranken ungekünstelt und frischer herauskommt. Es ist, als ob dem Meister die Erinnerungen an die lebendigen französischen Vorbilder allmählich abhanden gekommen wären; er gibt jene übertriebene Steigerung des Affektes bis zur Affektiertheit, jene Gereiztheit der Phantasie, die zu Künstelei führt, auf und sucht wieder natürlichere, schlichtere Formen, wobei freilich auch hier noch nicht der Ausgleich zwischen dem angeborenen Empfinden und der später zugelernten Manier gefunden ist. Der Künstler steht zwischen zwei Welten. Eine dritte Steinmadonna in Laub [6]) bei Geroldshofen möchte ich hier einfügen. Auch sie steht dem gotisierenden Wesen der Drei Königsmadonna ferner und erinnert vorzüglich in der kräftigen Entwicklung des Körpers mit dem vorgestreckten runden Leib, den sehr realistisch und voll entwickelten Falten des Gewandes mehr an jene ältere Gotik des Übergangsstiles, bei dem die plastischen Formen deutschen Kunstempfindens doch die Oberhand behalten. Wir werden sehen, wie später, als man sich wiederfand, diese derbe Gestaltung mit dem breit und offen, d. h. unverdeckt durch ein quer übergenommenes Mantelstück oder durch Über-

5) Inv. UF. Fig. 97.

6) Inv. UF., VIII, Taf. IV.

greifen der Arme sich entwickelnden Körper wieder aufgegriffen wurde. Die Falten treiben hier nicht ein beliebiges, unreales Spiel im schönheitlichen Geiste der Gotik, sondern sind an die positiven Formen der sinnlichen Erscheinung gebunden. Die Gürtung des Gewandes unter der Brust ist ja ein älteres Motiv, das von Frankreich kommend sich bei den Straßburger und Bamberger Skulpturen findet, aber allmählich wieder verschwindet. Diese Madonna in Laub bringt es für Unterfranken zum letzten Mal, nachdem es der Mohrenkönig im Dom schon gezeigt hat. Für die weitere Entwicklung haben wir diese Madonna als Bindeglied zwischen der ersten und der dritten Generation des Jahrhunderts in der Würzburger Kunst anzusehen. Wir werden sehen, wie eine Steinmadonna in Eibelstadt die Vermittlung übernimmt und das Erbteil alter sächsisch-fränkischer Körperlichkeit an die nachfolgenden Geschlechter wieder aufnimmt.

Vorerst beobachten wir ein stärkeres Vordrängen gotischer Stilisierung. Das Kubische der Körpermassen tritt mehr zurück; formbildende Plastik wird durch die lineare Flächenstilisierung im gotischen Geist ersetzt. Eine Reihe von Denkmälern, die Grabmalsfigur des Bischofs Mangold von Neuenburg[7]) († 1302) im Dom, ein hl. Leonhard ebenda an der Nordwand des linken Seitenschiffes, ferner der hl. Jakobus[8]) aus der Schottenkirche, jetzt im Luitpoldmuseum, zeigen dies allzu deutlich. Das Interesse an der realen plastischen Gestaltung flaut bedenklich ab; der Körper bleibt in dem nur ungenügend zugehauenen Block stecken. An eine Modellierung im einzelnen denkt der Künstler nicht mehr. Der Kopf des Mangold verdankt seine relativ gute Charakteristik einer späteren Überarbeitung, was Börger übersah, als er auf Grund dieser individuellen Bildung den Grabstein später ansetzen zu müssen glaubte. Gerade im Gegensatz zu der Retzbacher Madonna, mit der die Figur in Haltung, Fußstellung und Proportion durchaus verwandt ist, fällt die nirgends in die Tiefe gehende Behandlung auf. Der Künstler entwickelt eine breite Front, die er nur durch ein durchaus an der Oberfläche schwimmendes Faltenspiel zeichnerisch belebt. Nicht nur das Statuarische der Körperformen, sondern auch das Lineare der Gewandmotive ist ausschlaggebend. Man möchte sagen, aus dem menschlichen Organismus wird ein dem Pflanzenorganismus verwandtes Faltengebilde, das in der bewußt gegebenen dreigeteilten Ordnung der Vertikalen wie aus drei Stämmen, der mittlere leicht in die Diagonale gerichtet, herauszuwachsen scheint. Das leichte Faltengekräusel über dem Körper ist wie ein körperloses Rankenwerk, unter dem sich die Körperformen, auch die direkt in die Tiefe gerichteten Arme verbergen. Bei den beiden anderen noch weniger bedeutenden Gestalten geht der letzte Rest plastischer Realität verloren und die Falten spielen wie ein dünnes Geriesel körperlos an der Oberfläche. Wir werden hier mehr denn je an den Mittelrhein erinnert; wir denken bei der Bischofsfigur an das Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) in Mainz,

7) Inv. UF., XII, Fig. 43; Pinder, W. Pl., Taf. XVII; Börger, Grabdenkmäler, Taf. 5.

8) Knapp, W. u. s. S. III. F. Abb.

Dom. Auch bessere Stücke der Zeit, wie der Grabstein des Johann von Stern († 1329) [9]) in der Bürgerspitalskirche atmen denselben Geist der Einordnung des Plastischen in die Fläche, bei einer feinen, wenn auch kraftlosen Stilisierung in die zarte Linie. Es zeigen sich hier die gleichen Beziehungen zu genanntem Mainzer Grabstein, im Gesichtstypus wie in der architektonischen Umrahmung, die sonst in Würzburg immer so sehr vernachlässigt wurde, daß wir fast immer, wenn wir einem gotischen Fensterrahmen begegnen, auf mittelrheinischen Einfluß schließen können. Freilich weist die weichere, aber auch kräftigere Modellierung wiederum auf Würzburg. Noch gröber in der durchaus oberflächlichen Behandlung sind andere Werke dieser Schule, etwa eine vielleicht 30 Jahre spätere Bischofsfigur [10]) in Zeubelried, Pfarrkirche, die weiterhin die Überleitung gibt zu einer späteren Künstlergruppe am Ende des Jahrhunderts, wo, wiederum nur vorübergehend, mittelrheinischer Einfluß tätig war.

Hier einzufügen wäre eine Gruppe von Bildwerken, die deutlich den Stempel einer ganz unter französischem Einfluß stehenden Gotik an sich tragen. Es sind dies die kleinen Reliefs in der Deutschhauskirche und am Opferstock in St. Burkhard [11]). Pinder hat für jene den Ursprung aus Wimpfen festgestellt und sich überhaupt sehr ausführlich über diese Arbeiten ausgelassen. Darum schon, aber noch mehr, weil sie durchaus als Import gelten müssen, weil sie nirgends in unterfränkischem Boden wirklich Wurzeln geschlagen haben, kann ich über sie hinweggehen und auf Pinder verweisen. Das sind Stücke, die nun einmal wirklich der mittelrheinischen Schule zuzuteilen sind. Aber daraus, daß sie keinerlei Nachfolge in Würzburg gefunden haben, erweist sich nur allzu deutlich die Unsinnigkeit all der Versuche, Würzburg und die unterfränkische Kunst dem Mittelrhein anzugliedern. Wenn einmal von dort etwas übernommen wurde, so erfährt es tiefgehende, einem durchaus anderen Lebensgefühl entwachsende Umgestaltungen und Neubildungen. Jeder, der die Divergenz des unterfränkischen zum rheinischen Volkscharakter kennt, wird das nur selbstverständlich finden. Rheinische heitere Leichtigkeit, unterfränkische schwerfällige Verschlossenheit gehen eben nicht zusammen; das sind Unterschiede im Temperament, die sich auch in der Kunst bemerkbar machen müssen, ebenso wie sie in dem ganz anderen Menschenschlag in Erscheinung treten: am Rhein mehr schmächtige Gestalten und langes Oval des Gesichtes, in Unterfranken breitschultrige Figuren und volle Gesichter. Daß auch die Dialekte nichts miteinander gemeinsam haben, ist bekannt. Der Würzburger Dialekt klingt viel mehr an den thüringischen an, hat auch eher Beziehungen zum nordschwäbischen, aber er ist durchaus anders als der rheinische; ebenso die Redeweise, die Bewegung und das etwas schwerfällige Sichgeben der Menschen.

9) Inv. UF., XII, Fig. 417; Pinder, W. Pl., Taf. XX.
10) Inv. UF., I, Fig. 200.
11) Inv. UF., XII, Fig. 131/32, Fig. 118; Pinder, W. Pl., Taf. II—IX.

Noch galt es auch für Würzburg, das Stilempfinden der Gotik voll und ganz in sich aufzunehmen und in eine Gestaltung umzusetzen, die ohne jene inneren Widersprüche zwischen eigenem noch ungeformten Wesen und fremder, unverstandener Eleganz einen Ausgleich zwischen beiden findet. In der folgenden Generation begegnen wir einem Künstler, der, nach seinem Hauptwerk als »Meister der Weinbergsmadonna« genannt, eine künstlerische Persönlichkeit ersten Ranges ist. Wir nehmen diese heute im Germanischen Museum befindliche, von einem Würzburger Weinberg stammende Madonna (Abb. 2), die den Höhepunkt seines Könnens ausmacht, voraus, weil wir dabei an jene anderen Madonnen der vorigen Gruppe anknüpfen können. Gerade im Vergleich zu der ungehobelten plumpen Schwere der Formen dort fällt die ganze Schönheit wirklich verstandener und neugestalteter gotischer Linienrhythmik auf. Es ist ein Meisterstück entwickelten Feingefühles für die Linie. Gleich einer zarten, wogenden Melodie, gegenstandslos, in edelster Abstraktion von der Sinnlichkeit der Materie beobachten wir das harmonische Zusammenklingen der feinen Linienschwingungen, die im Faltenfluß dahergleiten, umhüllt von einer weichen Tonigkeit, die sich in die Falten und um die Kämme legt. Alle Ecken und Kanten, Kontraste in der Linie und Bewegung, in der Beleuchtung und Färbung sind ausgeglichen. Wir fragen nicht nach Körperlichkeit; sie verhüllt sich und wir berauschen uns an der Delikatesse des Lineaments, an der Durchgeistigung der Erscheinung. Denn auch die Falte ist unsinnlich, nicht massiv, etwa an die schwulstige Fülle des dicken, spätromanischen Wollstoffes gebunden, sondern erscheint mehr von der durchsichtigen Zartheit einer feinen, leichten Seide. Dieser weichen Geschmeidigkeit der Falten entsprechend hat auch die statuarische Erscheinung jene starre Haltung und Sprödigkeit verloren; aber sie ist nichts weniger denn aufgelöst in ein Nichts oder, wie so oft bei Gestalten rheinischer Plastik, vollkommen verhüllt und vom rein kalligraphisch-rhythmischen Linienspiel zersetzt. Der Körper, das Fleisch ist trotzdem da und voller Sinnlichkeit. Aber alles ist schmiegsam geworden, und dazu taucht jene einseitige Ausbuchtung des Körpers in der einen Hüfte auf, die sich weiterhin zu der typisch deutschen gotischen S-Linie entwickelte. »Typisch deutsch« sage ich, ist diese Übertragung der Linienschwingung auf die Haltung der Figur und die Bewegung der Körperteile zueinander. In Frankreich kennt Chartres



Phot. Verlag Chr. Müller, Nürnberg.

Abb. 2. Meister der Weinbergsmadonna. Nürnberg, Germanisches Museum.

am ehesten noch etwas von Körperbewegung und einem Mitschwingen der Formen; aber wenn da eine leise Akzentuierung der Hüfte auftaucht, so beschränkt sich die Bewegung auf eine innere Achsendrehung, wobei die Vertikale nicht getrübt wird und die Silhouette immer in ihrer Geschlossenheit bestehen bleibt. Auch Rheims, wo der Faltenwurf sich zu wundervoller Weichheit und sinnlicher Schönheit entfaltet, hält, abgesehen von wenigen klassischen Gestalten, mit der formalen Gestaltung der Körperform zurück. Es stilisiert nur auf eine große schwunghafte Haltung. Der Deutsche kennt diesen Verzicht auf das Reale nicht. Sein von der plastischen Gegenständlichkeit des Objektes nicht loszulösender Formensinn dokumentiert sich auch bei dieser gewiß gegenüber den Glanzleistungen französischer Hochgotik bescheidenen Gestalt stark durch die fast naturalistisch-sinnliche Behandlung des Fleisches in dem vollen Oval des Gesichtes oder in dem Durchleuchten der Formen an der Brust, deren Rundung das dünne Gewand in leichte Horizontalfalten spannend fein herausdrückt. Auch die schöne Rhythmik der Falten über dem Leib, die sich da leicht herabsenken, um schließlich in den Vertikalen auszuklingen, läßt uns das Vorhandensein runder Formen unter dem Gewand, also die körperliche Realität, nicht vergessen. Also überall trotz dem Sichergeben an die gotische Linienstilisierung doch das Vorhandensein eines eigenen Naturgefühles, das an der realen Bildung bis in das Detail hinein festhält und mit großer Sorgfalt, mit Liebe sich auch in das Einzelnste vertieft. Jener Wirklichkeitssinn des Deutschen, der auch für das Kleine etwas übrig hat, der die Wahrheit über die Schönheit stellt, lebt auch hier, freilich in veredelter Form, kultiviert in einem gewandteren, mehr vornehmen Ausdruck gegenüber früherer Derbheit.

Die brennende Frage ist nun, woher kommt dieses relativ reine gotische Stilempfinden, woher diese Verfeinerung des Geschmackes, die sich in dieser delikaten Linienrhythmik und Linienschönheit offenbart; ist das vielleicht nicht auch wieder Import? Die Beantwortung ist außerordentlich schwierig, da unsere Kenntnisse über die Kunst des 14. Jahrhunderts noch sehr rückständig sind, und kann auch hier noch nicht endgültig gegeben werden. Die einen werden wiederum auf den Mittelrhein raten wegen der feinen Eleganz der Auffassung, die anderen werden auf schwäbischen oder wenigstens süddeutschen Ursprung stimmen, besonders wegen der Weichheit der Formgebung. Für jene könnte die Modanna am Nordportal des Frankfurter Doms stichhaltig sein, für diese wird man etwa eine Steinmadonna in Fürstenfeldbruck[12]) anführen. Beide Stücke zeigen die gleichen Motive in der Gewandung, gleiche Haltung, besonders jedoch auch den gleichen Gesichtstypus. Das volle fleischige Oval mit der hohen, gewölbten Stirn, den feingeschnittenen Augen, wo über dem geraden unteren Lid das obere in leichtem Bogen steht, die zarte Nase und der gerade Mund, all das wird eingefaßt von krausenartig gewellten Haarlocken. Man

[12]) Inv. UF., VI, Taf. VII.

möchte wegen der großen Ähnlichkeiten schon einen Schulzusammenhang annehmen. Das Eigentümliche der Frankfurter Figur ist die Betonung der breiten Vorderfläche, das der süddeutschen Gestalt die Herausarbeitung der vollen Rundung, dort das Zeichnerisch-Flächige, hier das Geschmeidige einer weichen Modellierung. Mit der französischen Gotik zu vergleichen würden wir dort an Rheims, hier an Chartres denken. Zwischen beiden steht die Würzburger Madonna, beide jedoch an künstlerischer Delikatesse übertreffend. Was jene an trockener Nüchternheit in den scharf gezeichneten Linien und einer wenig geschickten Verteilung der Falten hat, was diese an Überhäufung mit Einzelmotiven, an Verworrenheit in den vielfältig sich schneckenartig windenden Gewandsäumen zeigt, weiß der Meister der Weinbergsmadonna mit großem Geschmack und in vornehmer Zurückhaltung auf ein edles Gleichmaß zusammenzustimmen. Ein großer Schwingungsrhythmus geht, links oben in der feinen Linie des über den Kopf gezogenen Überhanges ansetzend, in den weicheren Hängefalten über dem Leib sich ausbuchtend und unter dem linken Arm sich in die diagonale, geneigte Vertikale des Unterkörpers umknickend nach unten. Überall, wie etwa über dem rechten Knie, tauchen weich verbindende Linien auf, die nicht nur vermittelnd im Linienfluß, sondern auch die darunterliegenden Körperformen erklärend auftreten. Dazu der schöne Zusammenklang der zarten Linien auf den steilen Faltenkämmen mit den weichen Tönungen in den ausgehöhlten Faltentiefen; ein schönes Ebenmaß, eine stille Größe, die fast klassisch wirkt. So überragt der Würzburger Meister die beiden anderen an Können; ob er auch zeitlich vor ihnen steht, was zum mindesten wahrscheinlich ist, darüber vermag ich noch nicht zu entscheiden, bevor nicht alles Material auf jenen anderen Gebieten vorliegt.

Daß aber dieser Klassiker deutscher Gotik in Würzburg ansässig war, dafür spricht neben Übereinstimmungen in den Gewandmotiven, mit denen der Drei Königsmeister besonders das Vorhandensein einer Anzahl anderer Stücke, die unbedingt auch von gleicher Hand geschaffen sind. Zeitlich voran steht zunächst ein Salvator mundi in der Pfarrkirche zu Karlstadt[13]) (Abb. 3). Das ist durchaus der gleiche Gesichtstypus, bis ins Einzelne übereinstimmend mit dem der Weinbergsmadonna. Prüfen wir den Männerkopf weiterhin auf seinen Ursprung, so sind wir überrascht, ihn bei der Gruppe der Drei Könige im knienden König genau wiederzufinden. Es ist das gleiche abgehärmte schmale Gesicht mit dem fast flehenden Blick der Augen, dem sprechenden Mund und dem langen, wenig geformten Bart. Auch die Hand mit den langen Fingern, die sehr gestreckten Proportionen der Gestalt sind einander verwandt. Und das sich wie eine gewellte Halskrause um die hohe Stirn und das Gesicht legende Haar erinnert trotz der fortgeschrittenen Stilisierung an die Drehlocken des Drei Königsmeisters, weist jedoch weiter auf die Weinbergmadonna. Das Mantelmotiv mit dem hängenden Mittelstück und den gewellten Säumen unter

[13]) Inv. Oberbayern; Kalender der bayrischen und schwäbischen Kunst 1914.



Abb. 3. Meister der Weinbergsmadonna, Salvator mundi. Karlstadt, Pfarrkirche.

den Armen findet sich auch schon bei dem stehenden bärtigen König. Man möchte darum diesen Salvator mundi als das verbindende Glied zwischen der ersten Gruppe und der jüngeren, d. h. zugleich für das älteste nachweisbare Werk des Weinbergsmadonnenmeisters, der eben bei dem Drei Königsmeister in Schule ging, ansehen.



Phot. R. Gundermann, Würzburg.

Abb. 4. Meister der Weinbergsmadonna, Berthold von Henneberg. München, Nationalmuseum.

Als drittes Stück und wichtig für die Datierung kommt die leider verstümmelte Grabsteinfigur eines Berthold von Henneberg († 1330), die aus dem Johanniterhaus in Würzburg stammend leider ebenfalls nach auswärts, d. h. nach München in das Nationalmuseum gewandert ist (Abb. 4). Die Feinfühligkeit in dem zarten

Lineament der dünnen Gewandsäume und die Delikatesse der Oberflächenbehandlung sind auch gegenüber der Weinbergsmadonna noch gesteigert. Das alte Faltenschema scheint noch mehr überwunden und bei aller Schlichtheit der Motive durch den eleganten Fluß der Linien wie durch eine weiche, sinnliche Formgebung ersetzt. Das Gesicht ist sehr fein individualisiert, ebenso wie die Hände. Man ist erstaunt über den hohen Geschmack und die Empfindsamkeit der Zeichnung. Das geht noch über die Weinbergsmadonna heraus, so daß wir guten Grund haben, es als das letzte dieser drei Werke anzusehen. Wenn wir nach Ähnlichkeiten suchen, so finden wir sie schließlich überall, indem wir durch Analogien im Zeitideal und im gotischen Typus der Epoche irregeführt werden. In Naumburg ebenso wie in Frankreich begegnen wir einer gleichen sinnlich-materiellen Behandlung des Fleisches, das sich von dem festen Formideal der Antike entfernt und mehr auf eine Art koloristisch-optische Effektsteigerung herausgeht. Die antike Muskulatur ist jugendlich, straff und fest, sie reflektiert in der romanischen und ältesten gotischen Plastik. Wir sehen keinen Fleischton, keine Farbe, nur Form. Der Byzantinismus trat dazwischen. Die greisenhaften Typen des byzantinischen Manierismus, zwar voll Ausdruck, aber ohne Frische, vererbten sich in dem gotischen Sentiment ebenso wie in der Behandlung des Karnates. Das Fleisch wird schlaff, die Haut faltig, die Form geht als Ganzes verloren, an Stelle plastischer Geschlossenheit tritt die koloristische Einheit, der Gesamtton. All diese Gesichter mit dem weichen, etwas schwammigen Fleisch haben Farbe, und zwar einen bleichen, blassen Ton. Die Bemalung gehört dazu, ebenso wie zu der Faltengebung, wo oft erst die Farbe in ihren koloristischen Werten das scheinbar ungeordnete Durcheinander der Linien zu großer Gliederung erhob. Die gesteigerte Charakteristik des Sentimentes auch in der Oberflächenbehandlung muß so als gotisch bezeichnet werden. Aber den Gesichtstypus, besonders der Weinbergsmadonna, möchte ich als lokal-unterfränkisch bezeichnen. Wir begegnen dort oft stattlichen Frauen mit vollem ovalgeformtem Gesicht, hoher Stirne und von bleichem Karnat. Es ist nicht mehr das breite Rund der sächsischen Gesichter, aber auch nicht das schlanke Oval der Rheinlande und scheint zwischen beiden zu stehen. Jedenfalls bedeutet diese Madonna den Höhepunkt dieses 1320—40 tätigen Würzburger Meisters, der allein wegen seines tiefen Begreifens der gotischen Linienrhythmik als hervorragende Künstlerindividualität zu bezeichnen ist. Wie weit auch an anderen Orten verwandte Persönlichkeiten aus dem Dunkel hervortreten, ob und welche Zusammenhänge mit den Madonnen in Frankfurt oder Fürstenfeldbruck bestehen, das festzustellen muß der weiteren Forschung überlassen werden. Immerhin ist es von Interesse, ein Beispiel anzuführen, wie ein mittelrheinischer Meister etwa das gleiche Motiv der stehenden Männergestalt im Vergleich zu dem Karlstädter Salvator mundi geformt hatte. Ich verweise auf eine etwas später entstandenen Steinfigur des hl. Eucharius [14]) in der Pfarrkirche zu Hafenlohr, das

[14]) Inv. UF., VII, Fig. 10.

wie alle Maingebiete abwärts Lohr schon in der mittelrheinischen Zone gelegen ist. Sie erscheint in der Tat wie die im mittelrheinischen Geiste umgebildete Christusgestalt. Jene etwas herbe Charakteristik des Kopfes wie auch das Aufgeregte des Faltenwurfes ist verallgemeinert, beruhigt, verschönert, kurz alles ist vereinfacht und zu gleicher Zeit breiter, flächiger gestaltet. Bei einer gewissen mehr oberflächlichen Verweichlichung gewinnt die Erscheinung an Haltung und Würde, an Ruhe und Geschlossenheit. Nicht nur kleine Zeitdistanzen, die vielleicht 10—20 Jahre, aber sicher nicht mehr betragen werden, sondern auch Rassenunterschiede müssen hier als das Ausschlaggebende bezeichnet werden. Es ist dieselbe Grenzscheide, die immer zwischen Mittelrhein und Unterfranken festzustellen sein wird. Nur so erklären sich die gewaltigen Differenzen des Stiles. Der rheinische Meister hat mehr Geschmack, ein feineres Stilempfinden, der Unterfranke ist realistischer, herber, aber auch weniger formvollendet, nicht so elegant und geschliffen wie jener, er ist zugleich aufgeregter und lebhafter. Man nahm etwas von dem lebhafteren Temperament französischen Geistes in sich auf. Die Steigerung ergab sich besonders für den seelischen Ausdruck. Wir dürfen dabei auch nicht den in Bamberg und sonst in Franken so stark hervortretenden Einfluß des byzantinischen Stiles und seines unruhigen Sentimentes vergessen. Die Handelsstraße von Byzanz nach dem Westen ging eben durch Unterfranken, wie die in Bamberg und Aschaffenburg erhaltenen Kruzifixe, bei denen man freilich den byzantinischen Charakter auf Languedoc zurückführt, ferner die Chorschranken des Bamberger Domes schon zur Genüge erweisen.

Gerade diese Steigerung des Affektes zeichnet den nun folgenden »Meister der Rittergräber um 1340« aus, in dem uns ein Künstler von ausgeprägter Individualität entgegentritt. Die drei Hauptwerke seiner Hand sind das Grabmal des Bischofs Wolfram von Grumbach-Wolfskehl († 1333) im Dom (Abb. 5), das des Ekro von Stern [15] († 1343) im Bürgerspital (Abb. 6) und das des Wilhelm von Bopfingen († 1284), sicher jedoch mindestens 50 Jahre später ausgeführt, in Bopfingen (Abb. 7). Andere Rittergräber, wie in Unterfranken [16] und Nordschwaben, stehen ihm nahe. Dazu kommt der Grabstein Ottos VII. von Orlamünde in Himmelkorn bei Bayreuth († 1340) (Abb. 8). Überraschend auf den ersten Blick ist die Energie, die fast nervöse Aufgeregtheit, man möchte sagen das Unwirsche, Revolutionäre, das aus Haltung, Gesichtsausdruck wie Faltenwurf lebendig zu uns spricht. Alle Gestalten sind durchzuckt von neuem, tatendurstigem Leben. Starke Bewegungskontraste tauchen auf, und die Gelenke sind äußerst scharf akzentuiert, oft hart im spitzen Winkel gebrochen. Aber nicht nur im körperlichen Organismus, sondern auch im Spiel der Falten zeigt sich der gleiche energische Zug und ebenso im Ausdruck des Gesichtes. Bei der Bischofsfigur ist der Kopf wie in aufgeregter

[15]) Inv. UF., XII, Fig. 418; Pinder, W. Pl., Taf. XXII; Knapp, Wanderungen, Abb. 10.

[16]) Unterfränkische Bilder, Kalender 1917, S. 13.

Diskussion lebhaft vorgestreckt, die Gesichtszüge sind reich individualisiert, sie reflektieren Leidenschaftlichkeit; besonders die kleinen Horizontalfalten an der Stirn erscheinen hier wie bei den anderen Stücken gleich dem Wellengekräusel vor dem Sturm, vor dem Anprallen und Umstürzen der Leidenschaften. In den Faltenfluß





Abb. 5 und 6. Meister der Rittergräber: 5. Wolfram von Grumbach-Wolfskehl. Würzburg, Dom. 6. Ekro von Stern. Würzburg, Bürgerspital.
Phot. R. Gundermann, Würzburg.

bringt er durch das Höherstellen des einen Fußes Bewegung; dadurch wird die linke Vertikale gebrochen und so das Gleichgewicht in Frage gestellt. Das Vertikalprinzip wird durch das Faltengewirr auf dem Körper ernstlich bedroht, die Linien sind konzentrisch geordnet, indem sie sich fächerartig auf einen Punkt, d. h. unter der linken Hand, einen. Trotzdem erscheinen sie, bedingt durch die runden Formen des Körpers, zu weich gebrochen und ausgebuchtet, als daß sie rücksichtslosen Eigenwillen zum Ausdruck bringen könnten.

Von gesteigerter Charakteristik und anderem Trotz ist die Gestalt des Ekro von Stern (Abb. 6). Schon das Zickzack der Silhouette redet laut von Unwillen. Wie die Gelenke scharf geknickt sind, wie die Schulterpartie herausgeholt ist, wie mit plötzlichem Ruck die Arme bald hart ins Profil, bald direkt in die Tiefe gerichtet



Phot. Staedtner, Berlin.

Abb. 7 und 8. Meister der Rittergräber: 7. Wilhelm von Bopfingen. Bopfingen. 8. Otto VII. von Orlamünde († 1340), Himmelkorn.

sind, das spricht eine deutliche Sprache. Alles ist straffer, so die Haltung der fast zum Skelett gewordenen, mageren Gestalt; die Ausbuchtung der Hüfte ist auch hier wie bei der Bischofsfigur da, aber sie ist ungleich schärfer geworden durch die Bestimmtheit, den festen Schnitt der Silhouette, mit der die Figur von dem glatten Grund absetzt. Wir sehen, der Meister wird sich seines Wesens mehr und mehr be-

wußt und zugleich gewinnt er Herrschaft über die Ausdrucksmittel, die ihm zur Verfügung stehen. Gegenüber dieser Bestimmtheit erscheint das Bischofsgrab noch unsicher, tastend ängstlich. Dazu welche Steigerung des Temperamentes spricht aus dem Gesicht! In dem schwammigen Fleisch, das noch naturalistischer als dort gebildet ist, kommt es in einigen starken, festen Linien zum Ausdruck. Die geschwollenen Lippen, die dicke Nase sind stark individualisiert, der Blick der mandelförmigen Augen ist scharf fixiert, die kleinen Horizontalfalten über der Nasenwurzel, die Schrägfalten an den Nasenflügeln und Mundwinkeln, der Kontrapost in der Stellung des Kopfes zum Brustkorb, die straffe Spannung der Halsmuskeln zur Halsgrube hin, all das reflektiert Unbeugsamkeit und Eigenwillen. In gleicher Weise verlieren die Falten ihre Schmiegsamkeit; der Körper unter ihnen scheint zusammengeschrumpft und so können sie ihr eigenes Spiel treiben von der weichen Rundlinie am Hals bis zum spitzen Winkel der am Körper herabhängenden letzten Falte. Hier erkennen wir, daß Stilisieren nicht etwa nur dem schönheitlichen Ausgleich dient, sondern ein gewaltiges Ausdrucksmittel lebhafter Charakteristik, individueller Realistik sein kann. Die vielfach gebrochenen Linien in ihrem kurzen, scharfen Strich sind von sprechender Lebendigkeit, die uns innerlich packt. Man beobachte dazu die Überfülle und Vielfältigkeit der Motive. Nirgends wird es zum Schema, überall eint sich eine bewußte Realistik mit sicherer Stilisierung. Es ist immer die gleiche leidenschaftlich-nervöse Künstlernatur, die aus dem Linienspiel, aus der Formgebung, aus Stil und Natur, aus Haltung und Ausdruck zu uns spricht. Diese von dem Temperament des Künstlers bedingte, von seiner Phantasie und Darstellungskraft zum Ausdruck gebrachte innere Einheit erhöht den Kunstwert dieses Meisterwerkes. In der sprühenden Naturfrische, mit der die Gestalt vor uns hintritt, muß sie ein Porträt nach dem Leben sein, so daß es eher vor 1343, dem Todesjahr, als nachher entstanden sein wird. Die Mittel zur Darstellung schöpft er natürlich aus der Zeit, die Gestalt ist ausgesprochen gotisch; aber der Dargestellte selbst hat ihm in Wirklichkeit vorgestanden, er erscheint porträtartig aufgenommen; aber die belebende Kraft, die jedem Linienzug, jeder Formbildung seine Handschrift aufdrückt, greift der Künstler aus seinem innersten Ich, aus den tiefen Gründen seines Wesens.

Historisch interessant wird aber der Künstler besonders dadurch, daß wir in Schwaben Werken seiner Werkstatt begegnen. Der Bopfinger Grabstein (Abb. 7) ist unbedingt von ihm selbst. Die Haltung mit der ausgebuchteten Hüfte, das scharfe Zickzack der Silhouette, der durchaus verwandte Gesichtstypus mit den Stirnfalten, auch die Stilisierung des Löwen wie der Sturmhaube, die mit dem über den Rahmen hinaus flatternden Tuch hier wie dort als Kopfkissen dient, selbst die Profilierung des Sarkophages — all das stimmt so sehr überein, daß man nicht an zwei Meister denken kann. Der Bopfinger Stein scheint der letzte in der Reihe zu sein; er ist wesentlich flüchtiger, und wir können schon darum ihn nicht als Ausgangspunkt nehmen. Dazu spricht die Aufgeregtheit in Ausdruck wie Bewegung gegen schwäbi-

sche Abstammung. Würzburg scheint auch hier, d. h. im Verhältnis zu Schwaben, der gebende Teil zu sein. Freilich ist bei dem heutigen Stand der Wissenschaft, bei dem Dunkel, das gerade über dem 14. Jahrhundert der eigentlichen deutschen Gotik liegt, ein endgültiges Urteil unmöglich. Wir werden sehen, wie sich die Verbindung mit Schwaben immer enger knüpft.



Phot. R. Gundermann, Würzburg.
Abb. 9. Meister der Bamberger Bischofsgräber, Otto von Wolfskehl. Würzburg, Dom.

Aber die Gruppe der großen Realisten vergrößert sich noch weiter in Würzburg. In engster Beziehung zu diesem temperamentvollen Meister steht ein anderer, offenbar derselben Werkstatt entstammender Künstler, der »Meister der Bamberger Bischofsgräber«. Aber es kann unmöglich die gleiche Persönlichkeit sein, denn hier schlägt das Temperament direkt um. An Stelle jugendlicher Frische und revolutionären Eigenwillens tritt greisenhafte Müdigkeit, die Aufgeregtheit der Bewegungen wird durch ein schlaffes Sichgehenlassen, leicht zeremonielles Sichgeben ersetzt. Dank der großen Zahl von Werken, die wir ihm selbst zuschreiben können, richtet die Persönlichkeit sich klar und deutlich vor uns auf, und die Folge der Arbeiten läßt uns den Werdegang des Künstlers sicher erkennen. Die wichtigsten Stücke seiner Hand sind drei Bischofsgrabsteine, der des Otto von Wolfskehl († 1345) im Würzburger Dom (Abb. 9)[17], der des Friedrich von Hohenlohe († 1352) (Abb. 10)[18] und des Friedrich von Truhendingen († 1366) (Abb. 11)[19], beide im Bamberger Dom. Da aber nicht in Bamberg, sondern in Würzburg allein die Spuren seiner Tätigkeit zu verfolgen sind, haben wir hier wiederum einen Würzburger Meister zu erkennen. Die Zusammenhänge mit den

[17]) Inv. UF., XII, Fig. Taf. VI; Börger, Grabdenkmäler, Taf. X; Pinder, W. Pl.
[18]) Börger, Grabdenkmäler, Taf. 2; Knapp, Wanderungen, Taf. Abb. 11.
[19]) Börger, Grabdenkmäler, Taf. 3.

beiden vorigen Meistern sind schwer festzustellen. Auch er ist Charakterdarsteller, aber seiner anderen Natur entsprechend schafft er sich einen eigenen Menschentypus. Als Meister des realistischen Porträts ist er in gleicher Weise wie die beiden vorigen Meister ein echter Deutscher, dem Naturwahrheit mehr gilt als schönheitliche Stilisierung. Auch er belehrt uns wieder, wie künstlerische Einheit nicht nur aus einem





Abb. 10 und 11. Meister der Bamberger Bischofsgräber, Friedrich von Hohenlohe und Friedrich von Truhendingen. Bamberg, Dom.

allgemeinen Geschmacksempfinden gewonnen werden kann, sondern auch aus einem durchaus persönlichen, starken Lebensgefühl, das reich genug ist an individueller Leidenschaft und eigenem Sentiment herauswachsen muß. Ist bei dem Meister der Rittergräber alles Anspannung, Aufregung, Belebung, besonders im bewegten Linienspiel, wobei die träge Materie überwunden scheint in jugendlichem Kraftgefühl, so ist bei dem Meister der Bamberger Bischofsgräber alles Ermattung, schlaffes Zusammensinken, greisenhafte Schwäche, ein Hängen und Lasten der

Körperteile, der Stoffe an dessen Stelle getreten. Gesichtstypus, Faltenwurf, Haltung, körperliche Bildung, lineare Stilisierung, Silhouette und Innenzeichnung, all das ist hier wie dort von einem individuellen Sentiment, einem durchaus eigenen Temperament mit äußerster Konsequenz bedingt und entsprechend gebildet.

Die individuelle Charakteristik, wo Realform wie Stilisierung nur zur Steigerung des Natureindruckes verwendet wird, ist etwas wesentlich anderes als das, was die französische Gotik gewollt hat. Gerade weil hier, scheinbar nur, die Gotik endlich durchgedrungen sein soll, müssen wir das Gegensätzliche der Auffassung scharf herauskehren. Die französische Gotik strebt durchaus nach schönheitlichem Ausgleich, bis zur Gleichgültigkeit gegenüber der Individualität, bis zur Verleugnung des eigenen besseren Ich. Wir nennen das klassische Kunst, mit welchem Recht, darüber wollen wir hier nicht reden. Aber im Widerspruch zur Antike und auch zur Renaissance hat sie keinerlei Interesse an dem Objekt, an der Darstellung. Dieselbe ist ihr nur Mittel zum Zweck. L'art pour l'art heißt es im dekorativen Sinne. Die Stilgesetze sucht sie nicht in dem organischen Wesen des dargestellten Objektes, in der körperlichen Erscheinung, sondern sie sind in einem außerhalb der Naturerscheinung liegenden, wesentlich von der Umgebung, von der Architektur bestimmten Linienrhythmik, d. h. in der abstrakten Musik der Linien begründet. Wie im gesellschaftlichen Leben, in der Mode, in den Sitten und Gebräuchen der sozialen Gemeinschaft, die sich am Hofe und in den kirchlichen oder privaten Prunkbauten abspielt, ist alles auf eine Form, auf ein »architektonisches System« gebracht. Der einzelne bedeutet nichts für sich, nur als Glied im Gesamtbauwerk und hat sich dementsprechend den Stilgesetzen des Ganzen, dem Geschmack der Zeit, der Mode unterzuordnen. Alles Kunstschaffen ist zunächst ein ästhetisches Genießen, eine Delikatesse. Alle Ecken und Kanten der persönlichen Eigenart werden abgeschliffen. Harmonisches Abstimmen des Individuellen, nur keine Aufregung! Galante Gebärde, elegantes Sichgeben gilt mehr als innere Unruhe, als lautes Sprechen und die Reflexe des aufgeregten Innern. Geistreicher Witz steht über ernsthafter Diskussion. Mühsam und wider ihre Natur ankämpfend haben sich die Deutschen in dies »System« hineinzudenken versucht. Wie immer versagte auch im 14. Jahrhundert die Kraft der Entsagung. Auch diese Würzburger Meister poltern alle miteinander mit ihrem eigenen Wesen heraus. Wir suchen im Kunstwerk den Menschen, und je stärker er in den Formen reflektiert, um so wahrheitlicher, um so packender erscheint er uns. Die Individualität ist für uns der Kern, die Form soll nur die sprechende Hülle sein. Bei den Franzosen ist es umgekehrt. Wir suchen die Dissonanzen, das Anormale der Persönlichkeit gegenüber dem Allgemeinen, die Romanen streben nach dem allseitig Gemeinsamen, nach dem Gleichmaß. Geschmack, Takt, Mitgefühl, das ist den andern die Hauptsache, wir fragen nach der Kraft der Charakteristik. Und diese in hohem Maße besessen zu haben, zugleich jedoch auch Form und sprechenden Ausdruck dafür gefunden zu haben, ist das Verdienst dieser Würz-

burger Künstler. Über den Wert oder Unwert dieser oder jener Auffassung soll hier nicht diskutiert werden. Die genialen Meister haben Reales und Dekoratives, Natur und Schönheit immer in sich vereint, sei es, daß sie von der Stilisierung zur Individualisierung, sei es, daß sie von der Natur und Charakteristik zur Typenschaffung gekommen sind.

Dehio sagt einmal bei der Kritik über Jörg Syrlin als Schöpfer des Ulmer Chorgestühles und der trefflichen Büsten an demselben: »Einen schönen architektonischen Rhythmus schaffen und prägnante Charakterköpfe ersinnen, das liegt weit auseinander«. Das sind die gleichen Gegensätze, jenes ist französisches Können, dieses ist deutsche Kunst und darum auch die Kunst dieses Würzburger Meisters. Näher eingehend auf die neue Gruppe haben wir vorerst einige Besonderheiten derselben festzulegen. Außerordentlich charakteristisch in der Gesamterscheinung ist zunächst das Hochaufgerichtete, Gestreckte der schlanken Gestalten, bei denen der Körper nur mehr wie ein mageres Gerüst erscheint, über das lange, schleifende Gewänder in leichtem Linienfluß gehängt sind. Bei dem Vorherrschen der Vertikale auch in den steilansteigenden Diagonalen möchte man anfänglich reines französisch-gotisches Wesen wiedererkennen und das endliche Sichergeben deutschen Geistes vermuten. Aber allmählich entdeckt man ein starkes, durchaus eigenes Naturgefühl, das im Gegensatz zu all dem, was wir französisch nennen, steht. Die historische Folge der Stücke als Entwicklung des künstlerischen Wollens und Könnens wird uns das besonders klar vorführen, besonders wenn wir auf die realistische Durchbildung des einzelnen achtgeben.

Zunächst etwas Neues, mehr äußerliches: das Liegemotiv, das ja in der Vorstellung schon nicht mehr vorhanden war — denn bei dem Meister der Rittergräber stehen die Figuren in der Tat vor uns, nur das Kissen und die Lagerung des Hundes deutet das Liegen an —, ist auch bei den Nebensachen endgültig aufgegeben. Das Kissen fehlt und der Löwe oder Hund ist horizontal zur Figur gelagert. Die älteste Gestalt, der Würzburger Bischof von 1345 (Abb. 9), bewahrt noch eine gewisse zeremonielle Starre der Haltung und in den Falten einen Schematismus, der sich an die früheren Meister anschließt. Am ehesten realistisch ist der aufgerichtete Kopf mit dem gesenkten Blick der Augen nach rechts. Wir werden bei der sich besonders in der Faltenbehandlung äußernden Vernachlässigung der Materie besonders an den Meister der Rittergräber erinnert, und wäre das Temperament, das in dieser müden Gestalt und dem matten Fluß der schlaffen Linien steckt, nicht ein so widersprechendes, man möchte denselben Künstler — man vergleiche auch die langfingerigen, in den Gelenken verdickten Hände — vermuten. Aber so müssen wir uns bei dem Kontrast in der Charakteristik mit einem Zusammenarbeiten in der gleichen Werkstatt begnügen. Bezeichnen wir ihn als Schüler jenes älteren Meisters.

Einen bedeutenden Fortschritt über diesen hinaus, eine Weiterentwicklung zu einer mehr realistischen Gestaltung und stofflichen Behandlung der Materie be-

deutet der Friedrich von Hohenlohe von 1352 (Abb. 10). Das Unreale in dem scharfen Schnitt des dünnen, durchsichtigen Faltenwurfes dort ist hier geschwunden. Dieses Gewand ist hier ein definierbarer Stoff. Die Falten gewinnen wieder Fülle und Körperlichkeit, sind weicher, geschmeidiger geworden, da wo sie sich auf den Körper legen und sich dessen Formen anschmiegen. Sie sind aber auch massiger, schwerer, da wo das Lastende der Materie zum Ausdruck kommen muß, da wo sie frei hängen resp. ihr Schwergewicht nach unten in die Vertikale hinein verlegen. Wir erkennen an Form und Lagerung der Falten den weichen, aber auch schwer beweglichen Wollstoff. Dabei geht deutlich das Verständnis für den rhythmischen Fluß der Linien, für die Idealbildung der Falte als zeichnerische oder lichtbrechende Kurve ohne jede Gegenständlichkeit verloren. Auch der Körper ist nicht mehr jene an die Wand gedrückte Schattengestalt, sondern er drängt sich trotz aller Magerkeit schon wieder hervor, wie besonders in den Brustpartien und an den Schultern erkenntlich wird. Auch zeigt er in dem Hängen der linken Schulter oder in dem gesenkten Kopf eine gewisse Schwere. Die Realwirkung wird noch verstärkt durch den durchaus glatt und flach gehaltenen Hintergrund. Man wird da sogar gewisse koloristische Wirkungen erkennen, wie die weiche Tonigkeit der Masse in Kontrast zu der unmateriellen Glätte der Platte gebracht ist. Und das schwere Buch, das dem greisen Bischof in die Linke gelegt ist, wirkt mindestens ebenso ungotisch in seiner kubischen Masse. Die Charakteristik des Gesichtes ist weiterhin fortgeschritten im materiellen Sinne; das Eingefallene der laschen Wangen, die Müdigkeit des Blickes in den gesenkten Augen des alten Mannes ist noch stärker und noch sinnlicher herausgeholt. Weiterhin ist es geschickt, wie der Künstler durch ein leichtes Querüberstellen des Bischofstabes der großen Faltendiagonale des Unterkörpers eine Gegenlinie gibt und so das Gleichgewicht wieder herstellt.

Im gleichen Sinne fortentwickelt ist dann die dritte Bischofsfigur, Friedrich von Truhendingen († 1366) (Abb. 11). Die Motive sind durchaus die gleichen, so sehr, daß man vermuten möchte, der Künstler hätte beide Stücke direkt hintereinander gearbeitet, und man die Zeitdistanz der Todesdaten am liebsten ausschalten möchte. Indes weiß er noch geschickter die sich steigernde neue Sinnlichkeit der körperlichen Erscheinung und der stofflichen Oberfläche zu einer geschlossenen optischen Wirkung zusammenzufügen, ohne daß der Durchbildung des Details allzuviel Gewicht gegeben wäre. Die inneren Formen sind etwas vernachlässigt. Aber das Faltenspiel ist dem dünneren Stoff des Gewandes entsprechend flüssiger, leichter in seinen Schwingungen und reicher zugleich, so daß ein lebhaftes Schillern des Lichtes auf der weich modellierten Oberfläche entsteht. Scharfe schneidende Linien sind kaum noch vorhanden, wir fühlen, das Verständnis für die koloristischen Reize, für optische Wirkungen ist bedeutend fortentwickelt. Gelegentlich bringt er, wie etwa an dem erhobenen rechten Arm, der übrigens sehr ausdrucksvoll den Stab quer über nach unten auf den Kopf des liegenden Tieres stellt, starke Häu-

fungen der Falten. Aber das scheint weniger zur Steigerung der körperlichen Massigkeit der Figur, als vielmehr zur Erhöhung der koloristisch-sinnlichen Wirkung entwickelt zu sein. Die einstige Bemalung mußte natürlich diesen optischen Eindruck unterstützen. Verschiedene Stoffe in verschiedenen Farben und in verschiedenen Faltenbrechungen sind da dicht beieinander; ich meine das Tuch, welches die Hand am Zepter hält, der Ärmel, die Manschette, der zurückgeschobene gefaltete Mantel u. a. m. Derartige Berechnung der optischen Wirkungen mutet fast schon barock an. Dazu kommt noch der große Kontrast der reich mit Schatten, Halbschatten und Lichtern belebten weichen Körpergestalt in seiner prunkhaften Volltonigkeit zu dem glatten körperlosen Grund und zugleich zu der scharf schneidenden Linie des Bischofsstabes. Alles ist, koloristisch wie zeichnerisch, berechnet. Auch wie das Buch jetzt frei und aufgeschlagen auf der Rechten liegt, läßt eine große Freiheit erkennen.

Derartige malerische Effekte, wie man schlechthin rein auf optische Eindrücke berechnete Wirkungen bezeichnet, wo es eben dem Künstler nicht allein um die Realität des Objektes zu tun ist, sondern er auch das Verhältnis dieses Objektes zur Umgebung berechnet, ja schon gewisse Täuschungen und Steigerungen in Linien- oder Tonkontrasten sucht, scheinen ein Charakteristikum des 14. Jahrhunderts zu sein. Sie tauchen damals auch anderswo in Deutschland auf. Zur richtigen Wertschätzung der Vielfältigkeit in der plastischen Gestaltungskraft der Zeit wäre es interessant, die Verschiedenartigkeit und Fülle individueller Nuancierungen festzustellen, wobei erst das Charakteristische jeder Schule hervortreten würde. Hier möchte ich nur auf die Erfurter Schule hinweisen, die fast gleichzeitig mit Würzburg eine bedeutende Aufwärtsentwicklung aufzuweisen hat. Die Beziehungen zum Mittelrhein scheinen da sogar lebhafter als in Würzburg. Wir wissen, wie stark die Welle nördlich des Thüringer Waldes vom Mittelrhein nach Marburg und weiter nach Osten ging. Der bedeutende Meister der Barfüßerkirche — ich denke an seine beiden Grabsteine in der Barfüßerkirche von 1370/71 und an den in der Predigerkirche von 1366 —, zeitlich übrigens später, scheint noch mehr vom gotischen Geiste befangen in seinem Streben auf äußerste Delikatesse und zierliche Eleganz. Zarte Tonwirkungen und feine Zeichnung sprechen noch von jener Abstraktion ins Übergeistige und Irreale, die ein Hauptgrundsatz der Gotik ist. Ihm gegenüber erscheint der Würzburger Meister erst lebendig und kraftvoll in seinem Positivismus, mit dem er die Figur vor uns treten läßt, wie er sie nicht nur aus der Grundfläche herausholt, sondern vor dieselbe stellt, wie er die Materie realisiert und in der Charakteristik der Gestalten, der greisenhaften Gesichter weit über das Durchschnittsmaß der Zeit hinausgeht.

Trotzdem erscheint mir der Zusammenhang auch mit der Erfurter Schule ein geringer. Wollen wir Verwandtes finden, so werden wir nach Schwaben oder nach Nürnberg gehen müssen. So weist ein in der Neumünsterkirche befindlicher Chris-

tus [20]), der jetzt ans Kreuz geheftet dereinst auf dem Grab liegend gegeben war, Beziehungen zu einer ähnlichen Gestalt in der Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd. Ein Schmerzensmann in Ochsenfurt [21]) verleugnet seine Verwandtschaft mit einer ähnlichen Figur ebenda im Grunde nicht. Schließlich kommt noch ein weiteres Werk unseres Meisters, der aus dem Bürgerspital stammende Türsturz, heute im Luitpoldmuseum [22]), hinzu. Durchaus dem Otto von Wolfskehl nahestehend, aber schon fortgeschrittener, wird es um 1350 ausgeführt sein. Die Jahreszahl unter dem Kruzifix »1319« bezieht sich auf die Gründung des Spitales und ist auch nach den Typen der Zahlen erst später, etwa im 16. Jahrhundert angebracht. Gott Vater mit seinem zotteligen Bart, dem welligen Haar und dem etwas grimmigen Gesichtsausdruck erinnert an die Rottweiler Apostel. Der Faltenwurf ist gegenüber der Wolfskehlfigur weicher und geschmeidiger geworden und leitet schon zur Behandlung des Hohenlohe-Grabsteines in Bamberg über, mit dessen Gesichtstypus, der greisenhaften Schlaffheit des Fleisches, den eingefallenen Wangen u. a. der des Gott Vater übereinstimmt. Bei anderen Stücken, wie etwa einer klagenden Maria des Luitpoldmuseums [23]), ist der Zusammenhang mit unserem Meister viel lockerer.

Die Reihe der typischen Gotiker in der Würzburger Plastik schließt damit ab. Daß sie in starker Eigenart auf eine energische, oft leidenschaftliche Charakteristik hindrängen, wobei sie nicht nur in Geste und Individualisierung des Gesichtsausdruckes, sondern auch, und das ist das Wichtigste, in der Individualisierung der künstlerischen Darstellungsmittel den Affekt gestalteten. Bald schon setzt die Renaissance der plastischen Realbildung der Form ein, früher fast als anderswo gerade in Würzburg.

GRÜNEWALD ODER GRÜN?

VON

W. K. ZÜLCH.

Die Frage ist nicht neu, hat durch eine Urkunde im Frankfurter Stadtarchiv mehreren Forschern den Anlaß zum Nachdenken gegeben, ohne jemals eine gründliche Untersuchung erfahren zu haben. Im folgenden werden die Urkunden über den Bildhauer und Maler Mathis Grün aus den Frankfurter Archivalien zusammengestellt, auf Inhalt und Form kritisch behandelt und das historisch sichere

[20]) Inv. UF., XII, Fig. 255; Pinder, W. Pl., Taf. XXI.

[21]) Inv. UF., I, Fig. 102.

[22]) Pinder, W. Pl., Taf. XXV, XXVI u. Knapp, W. u. s. S. III. F. Abb.

[23]) Pinder, W. Pl., Taf. XXXIV.

Ergebnis über das Leben des Frankfurter Bildhauer-Malers Grün dem gegenübergestellt, was wir von Grünewald wissen. Nicht hier zu behandeln sind die in ihrer Entstehung durchsichtigen falschen Benennungen Grünewalds mit Grün oder umgekehrt in Künstlergeschichten des 18. und 19. Jahrhunderts, die weitherzig Verwandtschaften konstruieren [1]). Und noch etwas sei vorausgeschickt: einen Künstler, Maler, Bildhauer oder Goldschmied mit dem Namen Grünewald gibt es in Frankfurt von 1420 bis 1530 nicht. Die Liste der Maler, Goldschmiede und Bildhauer für diesen Zeitraum besitze ich und habe mich bei dieser Arbeit die Mühe nicht verdrießen lassen, alles Erreichbare über die Familie Grünewald in ihren zahlreichen Gliedern zusammenzustellen. Der von H. Thode in Mittelrh. Kunst aufgenommene »Maler« Heintz Grünewald, der Schwager des Malers Conrad Fyoll, ist Weißgerber. Es gibt in Frankfurt keinen Künstler Grünewald, mit Ausnahme eines um 1530 von Straßburg zugereisten Buchdruckers Wolf Grünewald. Der Name Grünewald ist damals so geläufig wie der Vorname Mathis. Wie oft stößt man bei den Fremden zur Messe auf Grünewalds, wobei natürlich das Interesse lebhafter wird, wenn im Gerichtsbuch 1466 Fol. 86 einem Conrad Grünwalt von Aschaffenburg in der Messe die Waren gepfändet werden! Dann folgen aber wieder Grünewalds mit d oder t aus Treysa, aus Würzburg, Nürnberg und Straßburg, daß es ermüdet.

Die Urkunden über Mathis Grün beginnen mit einem Dokument von größter Bedeutung für das Wandern und Leben der Maler und voller Namen, aber es ist nur ein wahrscheinliches Dokument für den Mathis Grün! Denn dieser Maler Mathis von Straßburg könnte ja ebensogut der Isenheimer Grünewald sein, wie ich ihn hier wegen der Datierung als den so in Frankfurt zuerst belegten Mathis Grün versuchsweise benutze. Weil im folgenden Jahre der M. Grün in Frankfurt Bürger wird und dem Bürgereintrag stets ein oft recht langer Aufenthalt in der Stadt voranzugehen pflegt; ja, dieses ist sogar die Regel. Bechtold Goßwin, Maler von Bremen [2]), ist 1457 schon als Geselle tätig und erst 1462 Bürger geworden; Hans Caldenbach gen. Hesse von Marburg [3]) arbeitet seit 1467 bei Conrad Fyoll und erwirbt erst 1475 das Bürgerrecht. Eine Malerzunft gab es in Frankfurt nicht. Das Arbeiten dieser Fremden in der Stadt war nur im Anschluß an einen Meister möglich. Dabei erklärt sich die Sonderstellung des älteren Holbein aus sich heraus.

Beleidigungsklage des Malers Baltasar Nebel von Mainz
gegen Maler Mathis von Straßburg.

Relationen der Richter Nr. 929 Fol. 56 vom 10. März 1511:

Baltasar Nebel malerknecht von Mentz beclagt Mathis Maler von Straßburg vor schmehewort an das nest gericht. hat er gelobt.

[1]) Dürer sagt schon im Tagebuch der niederländischen Reise: Ich hab Maister Joachim des Grün Hansen [= Hans Baldung Grien] Ding geschenkt. (A. Bartsch. P. Gr. VII. 303.) — Vgl. die alten Künstlerlexika.

[2]) Bechtold Goßwin, 1457—1483 †.

[3]) Hans Caldenbach 1467—1504 †. S. meine Malerurkunden, Manuskript.

Gerichtsbuch 1511, 10. März [schlecht lesbares Protokoll]: Fol. 36^{v}. Baltasar Nebel gegen Mathis maler von Straßburg in crafft einer gelobnis, sie gethan han dem richter vff wisunge des bürgermeisters umb einen frevel, das Mathis ime frevel nachgeret hat: wo er dine, das er laß an der hant cleben, was im gefal u. das er einen falschen eyt gesworen hab.

Fol. 37^{v}. Balthasar Nebel maler lest ruffen Mathis moler. ist gerufen. accusat.

Rel. der Richter Nr. 929 Fol. 57, 12. März.

Baltasar Nebel g[ert] Meister Jorgen maler [als Zeugen].

Gerichtsbuch 1511, Fol. 43^{v}, 24. März. Balthasar Nebel maler begert versigelten schin des erfolcknus. Mathis maler ist urbütig den costen zugeben u. das ime der cleger zusprech. Ex° verhofft sol nit sin. Myn her sagen: so der beclagte swirt, das er nit gewist hab, das gericht wesen sy u. ers nit mit frevel gethan hab, sal gehört werden, u. cleger sin costen geben u. antworten. est dimissus juramento. Mathis maler der beclagte gestet der clag in massen sie vorgetragen nit, sonderlichen, das er in eyn diep gescholten. Sunder gesagt, sy haben by eyn gedint, hab man in also gescholten u. er habs nit verantwurt. hab er gesagt: so ers nit verantwurt, halt er in auch dafür. — Ex° begert, das er den dar stell, von dem ers gehört hab u. wil bewisen, das er gesagt hat, er hab eyn meyneidt geschworen. Est admissus et nominat testes: meister Hansen Wurtzgart[4]) u. Meister Jorgen vff dem berg[6]). haben beid gelobt, hie des rechts vsszuwarten.

Fol. 45, 26. März.

Balthasar Nebel sagt, nachdem er zugen ernant u. der eyn nit enheimisch, wil er sine flis gethan haben, u. nachdem er mer zugen erfaren hat, ernent [er] meister Jorgen husfraw u. sin knecht Hans[5]). Jorg malers fraw nescit.

Fol. 45^{v} Jörg maler Wurtzburger[6]) wil sich bedenken u. sach nachmals (?), wie er gehort hab: er sy neder geknet, wol schweren [5 nicht lesbare Worte]. die ander wort: das er die hend laß cleben, hab er gehört in sinem huß.

Hans maler von Meysen — (?): er hab die wort gehert, das er gesagt hab: er hab nieder gekniet u. eyn eidt wollen thun.

Meister Hans [Wurzgart] maler dicit, er hab gehort, das Mathis zu ime kommen sy u. nach Balthasar gefragt, hab er der Zuge geantwortet: er ist gen Kollen; sagt Mathis: er hat ein meyneidt zu ~~Kollen~~ (sic) Mentz geschworen, u. fragt wither, ob er nichts verloren, dan er ließ gern die hend cleben u. sagt, er sy nyt in meister Jorgen huß gewest, sunder solich wort vor sin des Zugen huß gescheen.

4) Hans Huser von Eichen gen. Wurtzgart, Maler, geb. 1477, 1524 †.

5) Dieser Malergesell Hans von Meisen sonst nicht in Frankfurt nachweisbar.

6) Georg Würtzburger, Maler, genannt nach seinem Hause »Klein Würzburg« am Kornmarkt »uff dem Berge«, weil am Samstagsberg (= Römer) gelegen. 1503 Bürger; bis 1522 nachweisbar. Familienname ist vielleicht Zieglin!

Fol. 52, 4. April.

Conceptae sentencie. item Baltasar malerknecht.

Gerichtsprotokoll Nr. 921, 4. April.

In der sachen zwischen Baltasar Nebel malerknecht als Cleger ... u. Mathis auch malerknecht von Straßburg etlich schmewort betreffen ... Erkennen die Scheffen zu recht: Schwirt der beclagte ein eydt zu got u. den helgen, das er solich schmewort, in der clag bestimpt, dem Cleger nit nachgethan oder gerit hab, sall gehört werden.

Fol. 54, 7. April. Balthasar malerknecht. Mathis maler. Mathis malerknecht. Ex° dicit Mathis der maller, wol den eit nit thun. Ex° concludit.

In der Sachen Baltasar malerknecht ist erkant, das Mathis malerknecht verbußen sol mit 2 missetat. [= 2 fl.]

Die beiden Maler Baltasar Nebel und Mathis von Straßburg haben vor 1511 in Mainz bei einem Meister gearbeitet. Dort hat gegen B. Nebel ein Diebstahlprozeß geschwebt, aus dem er sich durch einen Eid gereinigt hat. Die Sache war aber wohl nicht ganz sauber, denn dem B. Nebel entstand im Kreise der Zunftgenossen üble Nachrede. In Frankfurt treffen beide wieder zusammen, Mathis warnt den Meister Hans Wurtzgart vor B. Nebel, der inzwischen nach Köln gewandert war. Natürlich war, als B. Nebel zurückkommt und klagt, die Verurteilung für Mathis sicher. Denn da die alte Sache in Mainz schon gerichtlich entschieden und B. Nebel gereinigt war, muß Mathis als Ehrkränker verurteilt werden. Die Geldstrafe ist recht milde 7).

Major Wärschaftsbuch Nr. 31, Fol. 352b, 15. Dezember 1512.

Hans Vestenberger verkauft »Mathias Grün biltsnitzer, Anna synem vertrauten gemalhel et heredibus die besserung u. recht eines husses c. pertin. genant Lewenstein 8) unter den kanngießern neben ... Mertin Heß visirer [= Martin Caldenbach, Maler] stoiß hinden uff Mathias apothekers erben, pro censu 4 gl. 18β 3 h gelts u. 2 hunergult ... u. sy der verkauf geschehen umb 23 gl. 12β.«

Bürgerbuch 1512, 15. Dezember.

Mathys Grüne von Isenach bildesnitzer juravit den Burgereidt feria quarta post Lucie anno 1512. hat die Nuwe getaufft Annen 9) zu der ehe. [zahlt kein Bürgergeld!! Vergünstigung.]

»Isenach« ist in Frankfurter Ratsurkunden ein sehr schwankender Begriff. 1481 spielt in Frankfurt ein für Grünewald, von dem eine Hypothese glaubt, er sei als Kranker ins Isenheimer Kloster gekommen, nicht uninteressanter Prozeß. Conrat von Frankfurt, Bürger zu Heidelberg, hat durch den Heidelberger Goldschmied

7) 1469 wird ein Schnitzer Peter Quentin zu 1 Gulden verurteilt, weil er einem Maler und Schnitzer Baltasar von Straßburg nachgesagt hat, er sei ein Landläufer und solle sich vom Maler Hans Caldenbach sagen lassen, was für ein Bursche er sei. Dafür prügelte ihn der Baltasar, weshalb auch er 1 Gulden zahlen muß. (Gerichtsbuch 1469, 55 u. 83.)

8) Südseite der Kanngießergasse, neben Lutherhaus; vgl. Batton, III, L. Nr. 189 u. L. Nr. 2.

9) Taufe eines Juden stets feierlicher Akt im Dom. Damen des Patriziats stehen Pate. Vgl. Quellen z. Frkf. Gesch. 1884, I, 241: Taufe der Jüdin Katharina 1494.

Hans Hecht seinen Sohn Mutel zu Heinrich Pherner nach Straßburg in die Lehre gegeben. Der Junge hat seinen Meister bestohlen und ist nach Kolmar geflüchtet, dort Diener bei Ulrich Beymel geworden. U. Beymel erkrankt und begibt sich zur Pflege ins »dorff Isenien«, »Dorf Isingen bei Kolmar«. In dieser Zeit hat der Diener Mutel das Geschäft U. Beymels unredlich geführt (Gerichtsbuch 1481, Fol. 108). Noch 1474 unterschied die Sprache sicher zwischen »von Iseny« und »von Isenheim« (Reichs S. 81, 5814b, Nr. 83). Aber nach 1500 herrscht ein unsicheres Schwanken in den Endungen. 1514 heißt derselbe Cuntz Metzer Fuhrmann »von Isenach« — von Isenau — von Isenaw (Rel. d. Richter 1514, Fol. 30, 70; 1515, Judica; Gerichtsb. 1514, Fol. 62). Wolf Necker von Isny [die Stadt!] heißt später »von Isenaw« (Rel. d. Richter 929, Fol. 11, 1511 u. Urteilsbuch 921, 1524). Hans Wingarther von Isennach (Rel. d. Richter 1516, Fol. 7). Lenhart Debolts von Isenaw (Rel. d. Richter 1520, Fol. 3). Helman von Isenen (Rel. der Richter 1509, Oculi). Ähnlich heißt der bekannte Jude Simon Jud von Wyssenach — Wissenau — Wissenaw — Wyssenawes (Rel. d. Richter 1515, Fol. 25, Fol. 32. — Gerichtsbuch 1515, Fol. 2, 10, 37. — Prozeßakten »J« 1505 unter »Jude«). Kreuznach tritt auf als Crützenach und Crützenaw (Rel. d. Richter 1508, Fol. 2, 1533, Fol. 5).

Bartol. Stiftsbuch I, 1, Fol. 3, 1514 (begonnen) [10]).

Vicus torneatorum (Kanngießergasse): 4 β h de domo Ludovico Rasoris latere meridionali prope domum Nydeck dat Hans Vestenperger. modo Matheis Grein. A—O. [da A = 1514, so bewohnt M. Grün das Haus bis 1527. Dann folgt als Besitzer Conrat Rorich hutmacher bis 1541].

Bartol. Stiftsb. V, 11, Fol. 3, 1515 (begonnen).

Vicus Tornatorum. 4 β. h. de domo Ludovici Rasoris latere meridionali prope domum Nideck dat modo Mathis Greme bilsnitzer. modo Conrat Rorich Hutmacher.

Rel. der Richter 1515, 6. Januar.

der Becker Kulmann läßt »Mathes dem Maeller under den kanngießern vor 15 t vor brot« ein Gerichtsgebot zugehen.

Rel. der Richter 1515, 28. März.

Mathes bilschnitzer der Moler gebiet Hansen Vigel dem maler [11]) vor 5 gl lidlon vff rechnung.

Gerichtsbuch 1515, Fol. 152, 7. September.

Mathis Grun spricht zu incrafft des erst gebots meister Hansen [11]) Molern i. der Fargasse vor 3 fl — 3 β verdienten lidlons. petit solucionem u. so beclagter nit erschin, petit judicium u. by der buß.

[10]) Seltsamer Zufall von Namensgleichheit: Rel. der Richter, 1514, Fol. 59: »Mathis Grun sporer uß der schlesig« hat mit Schlossern einen Prügeleiprozeß (vgl. Gerichtsbuch 1514).

[11]) Die Lohnforderung richtet sich gegen den Maler Hans Fyoll (Viol), Sohn des Conrad und Enkel des Sebalt Fyoll. Wohnte im Haus Leitrechen in der Fahrgasse. Geboren ca. 1464, gestorben 1530. Siehe meine Malerurkunden, Manuskript.

Bürgermeisterbuch, Anhang 1516.

»umb das Holtzmesser ampt [bewirbt sich vergebens] Mathis maler der die gedaufft Juddin hat«.

Testam. Bücher 1519, Fol. 146, 5. Januar.

Magdalena Reblin, Dr. Adam Schönwetters [12]) Witwe, Besitzerin des Glauburger Hofes in Sachsenhausen, testiert den Klöstern in Straßburg und Nürnberg, und:

»Judden Enchin des malers under den Kangießern hausfrawen 10 gl«.

Burgermeisterbuch 1519, Anhang.

»umb die heilig geist port« und »umb eyn buweknecht« bewirbt sich vergebens »Mathys Bylhauwer« [13]).

Rel. d. Richter 1522, Fol. 16.

Johan Becht [Visirer an der Brücke] gebiet dem Moller under den Kanngießern für 26 β Brückenzinß.

Rachtungsbuch III, 232, 22. Mai 1523.

Mathys Grün bilhauwer erkent den pflegern zum heiligen geist 6 gl. vor hußzins zu bezalen in den nehest kommenden pfingsten 1 gl. u. in der herbstmesse 2 gl. u. die andern 3 gl. darnach zusehen Martini.

dto. 233, 22. Mai 1523.

Mathys Grün bilhauwer erkent Her Johan Froschen 9 gl. gelihens gelts zu bezalen mit zeit u. zielen nach gelegenheit, also das die bezalung in 3 jaren beschee.

Rel. der Richter, 1523, Fol. 4, 22. Mai 1523 [14]).

Jakob Folcker gebiet Matis Bilthauwer under den kantengießern für 7 fl. hurigs u. verjerten zins.

Rel. d. Richter, 1524, 1. Januar.

Hans Messinger gebiet Mathis bilthauer vor 2 fl. 19 β geluhens gelts.

Maj. Wärschaftsb. Nr. 33, Fol. 60, 28. Juli 1524.

Des Malers Hans Kaldebachs Witwe verkauft ein Haus zwischen Nideck und »Mathis Bildschnitzer« in der Kannegießergasse gelegen. Gleiche Bezeichnung a. a. O. Fol. 86, 1525, 26. Januar.

Rachtbuch 1526, 27. August.

»Mathys Grün Bilthauer« verspricht dem Spital zum heiligen Geist 3½ gl. überfälliger Zinsen in der Messe und Martini zu bezahlen.

Gerichtsbuch 1527, Fol. 16, 18, 19 und Relationen der Richter, 1527, Fol. 3, 13.—20. Februar.

Schlägereiprozeß auf der Zunftstube der Weißgerber, Seckler usw., bei denen Mathis Grün zünftig ist. Erhart Seckler gegen Hieronimus Seckler. Erhart wurde

[12]) Patrizierin, wohl Patin der Jüdin. Der verstorbene Mann ist bekannter Jurist.

[13]) Über Maler als städtische Beamte s. Martin Caldenbach in Rep. f. Kunstw. 1915.

[14]) Diese drei Schuldverschreibungen hängen wohl zusammen, gleiches Datum! Die Gläubiger sind Patrizier.

aus der Stube verwiesen. Später ging Erhart mit seinem Hofherr (= Vermieter) »Mathis biltschnitzer«, »der biltschnitzer« oder »der bilthauwer«[15]) genannt, nach Hause: an der »Goldenen Wage« vorbei, um die Nordseite des Doms herum zur Kanngießergasse. An der Ecke bei der Wage, nahe am Pfarreisen, sagt der Seckler zu Mathis: »Hofherr es komt uns einer nach«. Da antwortet Mathis: »es soll nit schaden« und zog gleich den Degen. Mathis ist nur als Zeuge geladen, hat also nicht tätlich eingegriffen.

Bürgermeisterbuch 1527, Fol. 91b, 26. März.

Als Lorenz Brune buxenmeister schribt u. bytt, ime das hus des bilschnitzers huß zu keuffen gestatten, uf verschriben, wo die nachgeburen es liden mogen, ime vf verschribung nachlassen[16]).

Major Wärschaftsbuch Nr. 33, Fol. 201, 2. April 1527.

Mathis Gruen Bildhawer hat verkaufft, wie jme dann solichs auf sampstag nach dem Sontag Oculi (= 30. März) nehest vergangen von Schulthaiß u. Scheffen des hailligen Reichs u. unsers gerichts alhie erlaupt u. zugelassen sey u. gab auch vor uns uff Philip Scharpffen schnider Margarethen uxori ... huß cum pertin. under den Kantengießern, neben Hermann Reutter schneidern u. einem Backhaus gelegen, stoißt hinden an Matheus Apothekers sel. erben, pro censu 21 β zur Brücken u. 3 fl. 21 β 3 heller gelts u. 2 hüner gullt illis habentibus. Verkauff umb 30 fl. tertia post Letare 1527 (2. April).

Bürgermeisterbuch 1527, Fol. 4, 8. Mai.

Maister Mathisenn dem Mahler der mühlen Contravisirung zu machen begünstigen, wie der von Maydburg begert hatt[17]) [18]).

---

[15]) Mathis Grün ist »der Bildhauer« schlechthin, trotzdem gleichzeitig noch in Frankfurt Conrat Carber, Bildschnitzer, ca. 1510—25 nachzuweisen, und Hans Schnaudigel, Schnitzer und Bildhauer, 1519—20 in Frankfurt und 1523 Bürger geworden.

[16]) Erlaubnis war nötig wegen Gefahr nachbarlicher Beeinträchtigung und Störung durch den Betrieb einer Büchsenmacherei.

[17]) Die Magdeburger wollen nach dem Muster der Frankfurter Mainmühlen eine gleiche Anlage bauen. Der Maler Mathis soll die Zeichnung (visieren = zeichnen) machen. Später bitten sie sich den Werkmeister Caspar Weytz für den Bau aus. Vgl. Reichssachen Nr. 738, 1528, 29. Nov. u. Nr. 801, 1533, 10. April.

[18]) Um einen leicht Verwirrung bringenden fremden Maler, der gerade 1527, wo Mathis Grün aus den Akten verschwindet, in Frankfurt prozessual auftaucht, festzulegen, folgen dessen Urkunden. Mathis Nithardt alias Gothart, Maler von Würzburg, ist nicht Frankfurter Bürger, wohl aber der Familienname Nithart in Frankfurt vertreten (Gerb. 1508, Altarist Ludwig Nythart. — Rachtbuch 1520, III, 127: Hans Nithart, Schmied in Bonamese bei Frankfurt. — Bürg. Buch 1452, Fol. 78: Hans Nythard von Lare snyder).

Rel. der Richter 1527, Fol. 4, 30. Januar.

Mathis Maler gebiet Lorenz Seifensyder kuntschaft zu sagen gegen Dhorhenslyn.

Gerbuch 1527, Fol. 9, 30. Januar.

»Meister Mathis maler sagt, er vilueltig ... handlung mit Dorhensl gehabt vier gulden halben, er ime gutlich geben. Dweil Lorentz seifensieder by dießer handlung gewest«, soll mit dessen Zeugnis verhandelt werden.

Gerbuch 1527, Fol. 19, 15. Februar.

Meister Mathis Nithardt von Würtzburg maler spricht zu Hansen Ruckus schneider [genannt

Gewaltbuch, 1532, 16. Oktober. Entwurf.

An Schenck Ebbert von Erpach [19]). Bitten die Pfleger des Spittals alhie [Heilig Geist!] inen fürschrift mitzuthailen, nachdem Mathis Maler by s. g. verstorben sampt einem kindlein [dieser Text ist durchgestrichen und es geht weiter:] Bitt der spittalmeister Jakob Folcker inn Namen u. von wegen Anne, Mathis bildhawers husfraw, die swachheit ires leibs halben aigner Person nit erscheinen kan umb fürschrift, Nachdem Mathis bildhawer, ire Anne haußwirt selig sampt dem kindlein, so sie baide im standt der Ehe bekommen, kurtzlich mit tode abegangen syen, etliche Narunge verlassen, die ire als der nechst erb anerstorben, bitt dieselb irem geschickten volgen zu lassen.

Der Bildhauer und Maler Mathis Grün besitzt nach diesen Quellen von 1512—1527 ein Haus in Frankfurt. Steuerbücher gibt es für diese Jahre nicht. Dagegen gibt es fast lückenlose gerichtliche Quellen, und die enthalten nur das Angeführte. 1527 verkauft M. Grün sein Haus, die Frau bezieht scheinbar schon damals das Armenspital zum Heiligen Geist, der Maler selbst stirbt mit seinem einzigen Kind (die Frau ist alleiniger Erbe!) »kurz« vor Oktober 1532 in Erbach i. O.

Mathis Grün, das ist die älteste Namensgebung mit Zunamen, die die Grünewald-Literatur [20]) aufweist. Freilich eine späte Benennung aus dem 17. Jahrhundert ist die Deutung des Monogramms durch Remigius Fäsch. Auf ihn folgt Sandrart, der durch Enkelschülertradition uns die Kunde vom Mathys Grünewald bringt. Gleichzeitig aber verlegt Sandrart die Kolmarer Tafeln nach Eisenach, in der lateinischen

---

»Dhorhenslyn«, vgl. das Register!] vor 4 gl. gelihens gelts. Der Rechtstreit stammt aus letzter Herbstmesse, wo der Lorenz Seifenmacher im Auftrage des Malers Mathis bei Dorhensl sich einlogiert hatte.

Gewaltbuch 1530, 9. April.

Hans von Sarbrucken Sydensticker unser Burger pitt umb fürschrift an Burgermeister u. Rath zu Hall, als eyn fürmonder Maister Mathis Gotharts Mahlers Sone Endres gnant, der guetter halben, so gedachter Maister Mathis zu Hall in dem hauß, darinn er gestorben u. sunst in andern hewsern dasselbst, da er sich gehalten, als by Johann Block Sydensticker u. by Hans Glasern Brunschrybern, verlassen haben solle. Und dweil auch Maister Mathis sein pitschir by ime gehabt, an obgemelten arten freuntlichs ... nachforschens zu haben, die verlaissenen guettere aufzaichnen u. dem furmonde, dem kind zu guetem aufzuheben, hierhere zu vbberschicken.

Testam. Buch 1532, Fol. 118, 26. April.

Testament des Hans von Sarbrucken bürger zu Frankfurt.

»Ich will auch hierinn zum bericht nit underlassen, alls ich Mathis malers seligen sons furmonder bin u. etliche verslossene laden, uf jeder laden ein zettlein geschrieben: Mathis Neithart Maler von Würtzburg, darin register u. anders demselbigen kindt zustendigk, hinder mir hab.« das soll der Rat nach des Testators Tode an sich nehmen u. für das Kind aufheben.

[19]) G. Simon, Gesch. d. Dynasten von Erbach. 1858, S. 345 u. 75. Eberhart XIII., Schenk zu Erbach 1476—1539, kurpfälzischer Hauptmann gegen Franz v. Sickingen. Wohnsitz ist Schloß Fürstenau i. O., das er mit großen Kosten ausbaut um 1530. Er erbt 1531 das ganze Erbacher Land und wird 1532, 15. August, Reichsgraf. (Beachte, daß der Schreiber am 16. Oktober nicht Graf anredet!) — Nach freundlicher Mitteilung des Archivrats Dr. Morneweg existieren im Erbacher Archiv keine Abrechnungen über diese Bauzeit.

[20]) H. A. Schmid, Grünewaldwerk. — M. Escherich, Grünewald-Bibliogr. in Stud. z. D. Kstg. Nr. 177, 1914.

Ausgabe nach Isenacum. Dazu hat F. Niedermayer [21]) die Baseler Verunglimpfung des Namens Isenheim in Isenen und Eyszenen gestellt. Ich konnte oben aus Pfälzer Munde 1481 die Klangfarben Isenien und Isingen für das Antoniterkloster im Wasgenwald bringen. Der für deutsche Kunst mit einem derb geäußerten, aber tief empfundenen Verständnis begabte Straßburger Drucker und Kupferstecher Bernhard Jobin [22]) nennt den Ort Isna. Kein archivalisch geschulter Kunstforscher zögert, den Satz von Julius Baum [23]) zu unterschreiben: »daß die Urkunden nicht den Geburtsort, sondern den Ort des letzten Aufenthalts« eines Künstlers in den meisten Fällen nennen! Zumal, wenn an dem letzten Aufenthaltsort der Isenheimer Altar entstanden ist! Auf einer der Studien zum Isenheimer Altar steht oben in gleichzeitiger Schrift das Wort: Isenaw. Würde man die Schriftzüge des früher zitierten »Isenau« (Rel. d. Richter 1514, Fol. 70) daneben halten, man wäre erstaunt über die Identizität der Schrift. Der Frankfurter Ratschreiber verstand demnach, daß der Mathis Grün in einem ihm, dem Ratschreiber, ganz unbekannten Vogesendörfchen sich des längeren aufgehalten habe, und es schrieb »Isenach«. »Des Kurfürsten von Mentze moler« war ja der Mathis damals durchaus noch nicht. Das entwickelte sich von der nahen Reichsstadt mittels des täglich verkehrenden Marktschiffes sehr einfach. An der alten Tradition »aus Aschaffenburg« kann man trotzdem festhalten, daß dort der junge Mathias in der Backstube plastische Versuche anstellte; die Tradition gab ja auch dem Sandrart trotz aller orthographischen Schnitzer im Kleinen die große Marschroute: Frankfurt!

In Frankfurt heiratet Meister Mathias eine getaufte Jüdin und wird seßhaft, wenigstens hat er Haus und ist Hofherr gegenüber von Mietern. Das kniende Paar auf dem Maria Schnee-Altar deutet man als Selbstporträt. Auch ohne Voreingenommenheit kann man in den markanten Zügen der alten Frau semitische Spuren finden.

Kurze Zeit hat der Meister Mathis für den von Karl Simon einmal versuchsweise mit Bildern in Beziehung gebrachten Maler Hans Fyoll gearbeitet. Gerade in dieser Zeit hat der Hans Fyoll sehr erheblichen Verbrauch an Farben, die er nicht bezahlt und die ihn in die Gerichtsbücher bringen. Ein sehr teures Blau, das aus Nürnberg bezogen wird, spielt da eine Rolle [24]). Auch Meister Mathis muß, wie der Farbenlieferant, seinen »lidlon« gerichtlich erkämpfen. »Der Bildhauer« ist Mathis für die Frankfurter, der Plastiker, wie ihn die beiden Tafeln im Historischen Museum körperlich, in den umschließenden Raum gebaut, gemeißelt hinstellen.

Der schon alte (!) Mathis versucht, wie viele Zunftgenossen, im einträglichen

---

[21]) Rep. f. Kunstw. VII, 1884, S. 147.

[22]) Panvinius, O. V., Accuratae effigies Pontificum max. verdeutscht von Joh. Fischart und mit der vorzügl. Vorrede hrsg. von B. Jobin, Straßburg 1573.

[23]) Monatshefte f. Kunstw. VII, 1914, S. 273.

[24]) Darüber später bei »Familie der Maler Fyoll in Frankfurt«. Manuskript.

Ratsamt eine Anstellung zu finden. Vergebens. Die drohend umgebenden Schuldforderungen illustrieren das Bewerben. Die finanzielle Lage wird immer schlechter und führt zum Hausverkauf. Kurz vorher sehen wir noch, wo er seinen zünftigen Anschluß suchte, weil Frankfurt nie bis dahin eine eigene Malerzunft besaß [25]). Es geht dann zum Ende. Auf der Aschaffenburger Grablegung ist das Wappen der drei Sterne von Erbach. Im Dienste der Grafen Erbach stirbt der Bildhauer Mathis Grün. Sandrart erzählt, daß der Grünewald im Spital, arm, gestorben sei. Die Urkunden beschränken die Tradition auf die Frau Anna. Nun schließt man aus der Vergangenheitsform servabat bei Melanchthon, 1531 [26]), daß Mathis von Aschaffenburg gerade tot war. Das »kurtzlich« unserer Urkunde von 1532 ist dehnbar, dazu, wenn man die Nachrichtenübermittlung von damals an eine alte Frau im Armenhaus in Rechnung stellt.

Da die Frankfurter Urkunden beharrlich vom Frankfurter Maler Grünewald des Sandrart schweigen, wird das Lebensbild des Bildhauers Mathis Grün entweder die Möglichkeit eines lokalpatriotischen Irrtums Sandrarts erklären oder den historischen Kern seiner Enkelschülertradition enthalten.

DER ANTEIL MICHELOZZOS AN DER MAILÄNDER RENAISSANCE-ARCHITEKTUR.

VON

DR. HANS FOLNESICS.

Mit 1 Abbildung.

Lange Zeit hat Michelozzo als Werkstattgenosse Donatellos gegolten, als untergeordneter Gehilfe, dem keine eigene künstlerische Bedeutung zukäme und dessen Name gerade gut genug sei, um mit jenen plastischen Werken des Donatellokreises in Verbindung gebracht zu werden, deren geringe Qualität es ausschließt, sie dem großen Meister selber zuzuschreiben. Erst die Forschungen der letzten Zeit haben uns Sicherheit darüber gebracht, daß Michelozzo kein bloßer Nachtreter Donatellos, sondern vielmehr eine eigene und ziemlich bedeutende künstlerische Individualität war. Sein Oeuvre, besonders als Plastiker, ist durch die Monographien von Wolff [1])

[25]) Vgl. Benno Schmidt, Zunfturkunden Frankfurts.

[26]) Ztschr. f. b. Kst. N. F. 1904, S. 153. Franz Rieffel. -- Kunstchronik. N. F. X, Nr. 32. Zucker.

[1]) Michelozzo di Bartolommeo, Zur Kunstgesch. d. Ausl., II, bei Heitz.

und Stegmann [2]) eingehend beleuchtend worden, und durch Geymüller [3]) ist ein Itinerar zusammengestellt worden, das uns in überraschender Genauigkeit über seine Lebensschicksale und die Chronologie seiner Werke belehrt. In dieser Zusammenstellung finden wir für das Jahr 1464 folgende Notiz:

> »Ragusa. Michelozzo und Giorgio Orsini da Sebenico erhalten vom Großen Rat in Venedig den Auftrag, den Palazzo rettorale in Ragusa neu zu bauen [4]).«

Gelsich [5]) und Schmarsow [6]), auf deren Zeugnis Geymüller sich beruft, sprechen zwar eingehend über die Tätigkeit Michelozzos, erbringen aber keine direkten Belege für sein Wirken in Ragusa. Dieses wurde vielmehr erst nachgewiesen, als Fabriczy [7]) in den seit 1435 fortlaufend erhaltenen Ratsprotokollen der Republik Ragusa den Namen Michelozzos an zwei Stellen eingetragen fand und diese Eintragung in extenso publizierte. Merkwürdigerweise begnügte sich Fabriczy mit diesen beiden Nennungen und zog aus ihnen und dem ebenfalls von ihm publizierten Vertrag wegen einer Festungsanlage auf der Insel Scio die etwas voreilige Folgerung, Michelozzo habe sich nur 14 Tage in Ragusa aufgehalten, von einer dauernden Einwirkung auf die dortige Architektur könne demnach kaum die Rede sein. Eine eingehendere Durchforschung [8]) des Ragusaner Archives führte uns jedoch zu dem Resultate, daß Michelozzo von Mai 1462 bis Mai 1464, also durch volle zwei Jahre, als Staatsarchitekt der Republik gedient hat. Aus dieser Feststellung ergibt sich aber eine neue Schwierigkeit. Denn außer einem Kamin in Careggi sollte Michelozzo nach Geymüllers Zusammenstellung im Jahre 1462 den Bau der Portinarikapelle in Mailand begonnen haben. Wir erkennen also, daß auch an der Autorschaft Michelozzos für die Portinarikapelle irgend etwas nicht stimmen kann. Die Angabe Geymüllers, die auch in älteren Büchern vorkommt, scheint in letzter Linie auf eine Inschrift zurückzugehen, die uns auf einem Bilde überliefert ist. In der Portinari-Kapelle hängt nämlich ein Devotionsbild mit der Unterschrift: »Pigellus Portinarius nobilis florentinus huius sacelli a fundamentis erector a. D. 1462.« Pigello Portinari, der mailändische Geschäftsträger der Medici,

[2]) Hans Stegmann, Michelozzo d. B., Eine kunstgeschichtliche Studie. München 1888.

[3]) Heinrich von Geymüller, Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello. Jahrb. der Kgl. preuß. Kunsts. XV, S. 256 ff.

[4]) Auf die mehrfachen Mißverständnisse, die in diesen Worten enthalten sind, brauchen wir hier nicht näher einzugehen, weil wir über den Umbau des Rektorenpalastes in Ragusa, der zuerst zwei Jahre hindurch von Michelozzo geführt und dann durch Giorgio da Sebenico vollendet wurde, in anderem Zusammenhange eingehend gehandelt haben. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrh. in Dalmatien, Kunsthist. Jahrb. der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, Wien 1914.

[5]) Dello sviluppe civile di Ragusa. Ragusa 1884.

[6]) Archivio storico dell Arte VI, S. 203 ff. Auch Jakson spricht im Annuario Dalmatico II über die Michelozzo-Frage, ohne sie der Lösung näher zu bringen.

[7]) Michelozzo di B., Jahrb. der kgl. preuß. Kunsts. XXV, Beiheft S. 105.

[8]) Sämtliche Michelozzo betreffende Eintragungen sind in meiner zitierten Abhandlung im kunsthistorischen Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1914 in extenso publiziert.

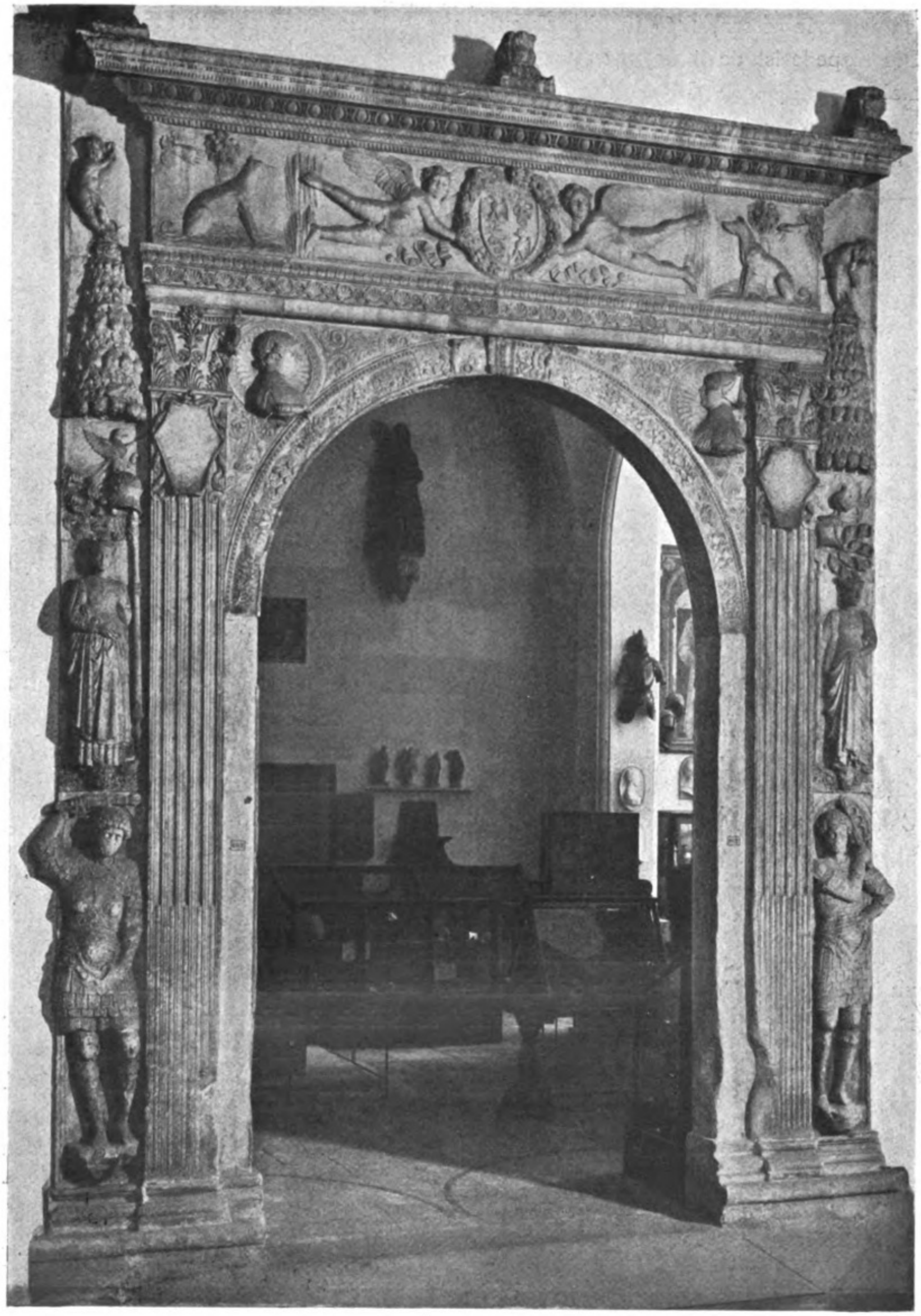
ist, wie wir wissen, 1468 in dieser von ihm gegründeten Kapelle begraben worden. Die Kapelle ist demnach 1468 sicher vollendet. Da die Inschrift mehrfache Übermalungen erlitten hat, ist das Datum 1462 nicht mehr ganz einwandfrei beweiskräftig, um so mehr, als gerade eine Verwechslung von 2 und 8 bei einer Übermalung sehr leicht möglich ist, die Inschrift demnach auf das Todesjahr zu beziehen wäre. Wir tun daher besser, die Inschrift hinsichtlich der Datierung außer Spiel zu lassen und uns mit der sicheren Angabe von der Beisetzung Pigellos 1468 zu begnügen, aus der wir wenigstens einen Terminus quo ante gewinnen.

Was aber die Zuschreibung der Kapelle an Michelozzo betrifft, so besitzen wir dafür gar keine Quellen; sie gründet sich nur auf eine Reihe von Wahrscheinlichkeitsschlüssen. Kurz vor der Erbauung der Kapelle ist nämlich der Banco Mediceo, das mailändische Geschättshaus der Medici, einem eingehenden Umbau unterzogen worden. Diese auch sonst beglaubigte Tatsache berichtet auch Vasari und erwähnt dabei den Namen Michelozzos. Als Sachwalter der Medici war aber Pigello Portinari der Bauherr des Banco. So war es naheliegend, aus der Identität des Bauherrn für den Bankpalast und die Kapelle auf eine Identität des Baumeisters zu schließen. Ist schon dieser Vorgang methodisch kaum zulässig, so bedarf auch eine derartige Angabe Vasaris noch sehr der Stütze stilkritischer Untersuchung, um als erwiesen gelten zu dürfen.

Der Palazzo des Banco Mediceo existiert heute nicht mehr. Allein seine Gesamtform ist uns in einer Zeichnung erhalten geblieben und, was für unsere Untersuchung noch weit wichtiger ist, sein Portal ist ins Museo archeologico übertragen worden (Abb. S. 132). Selten sind über ein Kunstwerk so diametral entgegengesetzte Urteile gefällt worden wie über dieses Portal. A. G. Meyer [9]) schreibt es seines florentinischen Charakters wegen dem Michelozzo zu, während Wolff in seinem bereits zitierten Buche über Michelozzo es seinem Meister mit Entschiedenheit abspricht und das Portal für typisch oberitalienisch erklärt.

Obwohl wir uns keinem der beiden Forscher anschließen können, so sind ihre Urteile psychologisch doch äußerst interessant und geeignet, uns auf die richtige Spur zu leiten. Denn infolge ihrer Spezialstudien in dem einen Falle über lombardische, in dem anderen über florentinische Kunst, waren sie in der Formenwelt ihres Arbeitsgebietes so sehr befangen, daß sie das ihnen Vertraute an dem Portale übersahen, während das ihnen Fremde sie zwang, das Portal aus ihrem Kunstkreise auszuweisen. Der Fehler liegt eben darin, daß sie das Portal als ein Ganzes betrachtet haben, während seine Bestandteile gesondert auf ihre Provenienz hin untersucht werden müssen. Die kannelierten Pilaster sowohl wie ihre Kapitelle entsprechen dem florentinischen Schema, ebenso der dreigliedrige Architrav, der Fries, wenigstens bezüglich seines Mittelmotivs, und das Gesimse. Das Mittelmotiv, zwei fliegende Putten, die

9) Oberitalienische Frührenaissance, II. Bd., S. 99 ff.



Portal des Banco Mediceo in Mailand. Museo archeologico.

innerhalb eines Fruchtkranzes ein Wappen halten, ist eine Entlehnung aus dem antiken Sarkophagschmuck, die im damaligen Florenz überaus häufig ist. Alles, was nach dieser Abstraktion an dem Portale noch übrig bleibt, ist typisch lombardisch: die schwächliche und rein ornamentale Dekoration der Archivolte mit dem nur ängstlich angedeuteten Schlußstein, der Horror vacui, der die Zwickelfelder, die ja durch die Medaillonbüsten ohnehin belebt sind, bis in den letzten Winkel mit Ornamenten überzieht, ebenso die Medaillons selbst, die weit weniger an einen römischen als einen etwa von Mantegna gezeichneten Triumphbogen erinnern. Auch die technische Ausführung des vorerwähnten Puttenmotivs weist auf lombardische Hände. Die weiche, schwammige Art, die wir an den Leibern der Putten sehen, kontrastiert lebhaft zu den muskulösen Kindergestalten, wie sie seit Donatello in Florenz üblich waren. Dazu kommt noch die eigentümliche Darstellung eines Hundes, eines Blumenstraußes und einer aus Wolken ragenden menschlichen Hand, die sich invers symmetrisch an den Enden des Frieses wiederholt. Die Art, wie diese heraldische und doch naturalistisch gebildete Darstellung die Mittelgruppe umschließt, wirkt äußerst unharmonisch. Wie sehr alle diese Details für die mailändische Bauart charakteristisch sind, zeigt der Vergleich mit einem typisch lombardischen Beispiel, einem Portal in Pienza (abgeb. bei A. G. Meyer II, S. 98). Nach florentinischen Begriffen wäre das Portal des Banco Mediceo mit den eben analysierten Bauteilen vollendet. Es hat Bogen, Pilasterstellung und Gesimse. Das ist aber nach lombardischer Auffassung nicht genug. Neben der scharfen, konstruktiven Silhouette verlangt sie ein dekoratives Ausklingen in figuralem Schmuck. Auch hier kommen uns typische Musterbeispiele zu Hilfe, vor allem das Portal aus Cremona, das sich jetzt im Louvre befindet (abgeb. bei A. G. Meyer II, S. 98). Hier wie dort ist dieses Ausklingen durch Beifügung menschlicher Figuren in nahezu vollem Rundbild bewirkt. Diese Gewohnheit war eine so allgemeine, daß sogar die Kriegergestalten als Türhüter bei beiden Portalen und auch bei dem früher erwähnten in Pienza wiederkehren [10]). Unser Portal weist überdies noch eine Bereicherung in Gestalt zweier wappentragender Mädchen auf, die unter einer Art von Baldachin aus Blättern und Früchten stehen, Motive, wie sie in der Schule Amadeos häufig sind.

Betrachten wir die Fassade des Palastes, soweit dies auf der flüchtigen Zeichnung Filaretes möglich ist (abgeb. bei A. G. Meyer I, S. 101), so machen wir analoge Beobachtungen. Die durch ein Säulchen geteilten Spitzbogenfenster erinnern sehr an die des Ospedale maggiore [11]). Dagegen bemerken wir floren-

[10]) Fast identische Kriegergestalten befinden sich als Fialen am Mailänder Dom.

[11]) Alle auf der Zeichnung Filaretes erkennbaren, für die lombardische Baukunst charakteristischen Einzelheiten halten Wolff (S. 89 ff.) nicht ab, den Palast zur Gänze für Michelozzo in Anspruch zu nehmen, ja sogar einen gewissen Fortschritt gegenüber dem Palazzo Riccardi darin zu erblicken. Über alle Schwierigkeiten, vor allem das Vorherrschen gotischer Elemente hilft das bewährte »Anpassungsvermögen Michelozzos« hinweg, das schon Schmarsow so gute Dienste tat, als es sich darum handelte, dem Meister die gotischen

tinisches Detail an den Festons, die den Fries des ersten Geschosses zieren, und ebenso an dem von Konsolen getragenen Hauptgesimse. Es scheint also, daß der ursprüngliche Palast, der in lombardischen Formen erbaut war, nach der Besitzergreifung durch Cosimo eine Bereicherung im Sinne florentinischer Bauweise erfahren hat. Das ist aber gerade das, was Vasari [12]) berichtet: »..... Scrive nel 25. libro della sua opera il Filarete che Francesco Sforza, ... donó al magnifico Cosimo dei Medici un bellissimo palazzo in Milano; e che egli ..... fece maggiore con ordine di Michelozzo .....« Dieser Umbau ist nach Vasaris Bericht »con ordine« des Michelozzo geschehen. Diese Ausdrucksform besagt entschieden nicht, daß Michelozzo in Mailand war und den Palast gebaut hat, sondern daß er möglicherweise auch von Florenz aus — ein Restaurierungsprojekt für den Palast vorgelegt hat. Freilich ist Vasari für diese frühe Zeit kein sehr verläßlicher Gewährsmann, und der Hinweis auf Filarete ergibt eine neue Schwierigkeit. Der zitierte Filarete-Text stimmt nämlich in allem mit Vasari überein, allein der Hinweis auf Michelozzo findet sich nur bei Vasari. Lucca Beltrami [13]), der dieser Sache nachgegangen ist, kommt zu dem Schlusse, daß Filarete den Florentiner Kunstgenossen aus einer gewissen Künstlereifersucht habe totschweigen wollen. Diese Erklärung mag richtig sein, allein sie begründet nur, warum Filarete den Namen unterdrückt hat, nicht, woher Vasari ihn erfahren konnte. Vasari mußte ihn also aus einer anderen, vermutlich florentinischen Quelle entnommen haben. Dieser Quelle zu folgen, sind wir aber nur dann berechtigt, wenn uns auch die stilkritische Untersuchung dazu führt, Michelozzo für den geistigen Urheber des Banco zu halten. Und da müssen, wir zugeben, daß sie seine Autorschaft zum mindesten außerordentlich wahrscheinlich macht. Das erkennen wir schon an dem von Konsolen getragenen Hauptgesimse auf der Zeichnung Filaretes. Denn das erste Konsolengesims, das die Renaissance überhaupt kennt, befindet sich an dem von Michelozzo kurz vorher erbauten Palazzo Medici-Riccardi in Florenz. Wenn wir es also auf einem zweiten, unmittelbar nachher gebauten Medici-Palaste wiederfinden, ist es sehr naheliegend, an denselben Urheber zu denken. Aber auch an dem Portal weisen alle jene Details, die wir vorhin als florentinisch bezeichnet haben, unter allen Florentiner Beispielen die größte Verwandtschaft mit sicheren Werken Michelozzos auf. So das Muschelmotiv auf der Mittelfaszie des Architravs, das sich ganz ähnlich an einem Fenster in Ragusa wiederholt [14]), oder das Gesims, das dem an der Sakristeitür von S. Marco und von der Capella del Crocefisso in S. Miniato nahezu gleichgestaltet ist. So ist mindestens die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß Michelozzo als Hofarchitekt der Medici einen Entwurf für die Ausgestaltung ihres Mailänder Palastes hergestellt habe, welcher

---

Kapitelle am Rektorenpalast in Ragusa zuzuschreiben. Vgl. auch dazu meine Ausführungen im Jahrb. der Zentralkommission 1914.

[12]) Milanesi II, S. 447.

[13]) Archivio storico V, 1892, S. 266.

[14]) Abgeb. in meiner zitierten Abhandlung Fig. 89.

dann in Mailand von dort heimischen Künstlern zur Ausführung gebracht worden ist. Ein derartiges Eingreifen aus der Ferne ist uns aber gerade für unseren Künstler mehrfach bezeugt [15]).

Kehren wir nach dieser Feststellung zur Betrachtung der Portinari-Kapelle zurück, so können wir an ihr ähnliche Beobachtungen machen wie am Portal des Medici-Palastes. In seiner Konstruktion (abgeb. in Arch. stor. dell' Arte V. (1892) Fig. 17a bei pag. 288) ist dieser Bau ein Abkömmling von Brunnelleschis alter Sakristei [16]), nicht der Pazzi-Kapelle, wie manchmal behauptet wird. In der alten Sakristei von S. Lorenzo wie in der Portinari-Kapelle liegt das konstruktive Problem in der Überwölbung eines quadratischen Raumes mit einer Kuppel. Hier wie dort wird die Lösung dieser Aufgabe durch Pendantivs herbeigeführt, die über einem Sprengring die Kuppel tragen. Das auffälligste Tertium comparationis ist aber die Wölbung der Kuppel selbst, die in beiden Fällen durch busige Kappen gebildet ist, die zwischen Radialrippen eingespannt sind (Burkhardt nennt diese Wölbungsart sehr anschaulich »Regenschirmgewölbe«). Diese von Brunelleschi für die alte Sakristei erfundene und in der Pazzi-Kapelle wiederholte Gewölbeform ist hier zum erstenmal nach seinem Tode wieder aufgenommen worden. Erst viel später ist dasselbe Schema von Giuliano a Sangallo bei der kleinen Kirche Sta. Maria in Carceri in Prato [17]) noch einmal angewendet worden, doch scheint es, daß Giuliano dabei den Entwurf für die Portinari-Kapelle gekannt habe, mindestens ist seine Kirche mit dieser enger verwandt als mit deren Urtyp in Florenz. Diese Konstruktion, die zu dieser Zeit nicht nur in Mailand, sondern in ganz Italien außerhalb Toskanas ein Novum ohne Beispiel ist, zwingt uns wohl, einen Florentiner, und zwar einen direkten Schüler Brunelleschis, als geistigen Urheber für die Kapelle anzunehmen. Als der eigentliche Nachfolger Brunelleschis muß in dieser Zeit Michelozzo angesehen werden. Er leitete die Arbeiten an der Laterne der Domkuppel, er war neben dem mehr als Liebhaber sich betätigenden Alberti der führende Architekt und zugleich Hofbaumeister Cosimos von Medici. In dieser Eigenschaft hat er ja auch den Entwurf für den Banco Mediceo verfertigt und war gerade dadurch mit Pigello Portinari in Beziehung getreten. Freilich muß sich aber auch bei der Portinari-Kapelle sein Anteil auf die Herstellung eines Entwurfs beschränkt haben, der ähnlich wie beim Banco Mediceo durch lombardische Meister ausgeführt und dabei im Detail wesentlich verändert wurde. So zeigt vor allem die Linie, in der die Kuppelrippen ansteigen,

15) »Fece il medesimo Michelozzo il disegno e modello che mando Cosimo in Jerusalem per l'ospicio che là fece edificare ai pellegrini ...« Vasari, Milanesi II, S. 443. Oder: »Per la facciate di S. Pietro di Roma mando il disegno per sei fenestre ...« ibidem. Eine ähnliche Stelle zitiert A. G. Meyer, I, S. 109, nach dem Kod. Magliab, welche aber nicht herpaßt, denn es handelt sich nicht, wie er glaubt, um Perugia, sondern Ragusa; vgl. Frey S. 89 u. 330.

16) Über die Konstruktion der Sakristei vgl. meine Auseinandersetzung: Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur, bei Schroll u. Co., Wien 1915, S. 35 ff.

17) Erbaut in den Jahren 1485—1491 (Cicerone).

eine deutliche Rückkehr zum Spitzbogen, der gewiß nicht in der Absicht des Brunnelleschi-Schülers lag. Auch das künstliche System der Zweischalenwölbung hat einer einfacheren Wölbung Platz gemacht. Völlig unflorentinisch sind auch die vier Tabernakel, die über den Eckpilastern ansteigend die Kuppel flankieren. Trotz ihrer runden Bogen und klassizierenden Gesimse sind sie in ihrer ästhetischen Funktion als abschließende Fialen über Strebepfeilern, also entschieden gotische Gebilde, deutlich erkennbar. Ebenso gotisch sind auch die Spitzbogenfenster mit ihrem schönen, kandelaberartig gebildeten Trennungssäulchen. Sie finden ihre Analogien im Ospedale maggiore und andern gleichzeitigen lombardischen Bauten.

Einen einzigen Fortschritt zeigt die bauliche Konzeption der Portinari-Kapelle gegenüber ihrem Vorbilde, der alten Sakristei. Dies ist der eingeschobene Pseudotambour zwischen dem Sprengring über den Pendativs und der Kuppel. In der Sakristei hat Brunelleschi den Sprengring in noch etwas suchender Weise in Form eines gerefften Segels gestaltet. Brunelleschi hat diesen Mangel selbst gefühlt und in der Pazzi-Kapelle dem Sprengring in Form eines Gesimses eine einwandfrei architektonische Gestalt gegeben. Die Kuppel von Sto. Spirito, die wohl mit ziemlicher Sicherheit auf ein Projekt Brunelleschis zurückzuführen ist [18]), zeigt ein voll ausgebildetes Gebälk mit einem ungewöhnlich hohen Fries. Wenn die Kuppel von Sto. Spirito auch erst nach der Portinarikapelle aufgeführt wurde, so ist doch kaum anzunehmen, daß Michelozzo Brunelleschis Modell nicht gekannt habe, denn das tambourartige Gebilde an der Portinari-Kapelle ist nichts anderes als der überhoch gebildete Fries zwischen Architrav und Gesims. Dieser Fries ist mit einer Blendbogengalerie und Engelfiguren aus bemalter Terrakotta geschmückt. Von dieser Blendgalerie zur tatsächlichen Durchbrechung der Wand durch eine Fensterreihe, mit andern Worten zur Erfindung des wirklichen Tambours, ist nur mehr ein Schritt. So ist es vielleicht kein Zufall, daß dieser Schritt von Bramante in unmittelbarer Nachbarschaft von der Portinarikapelle bei der Kuppel von Sta. Maria delle Grazie getan worden ist.

An der eben erwähnten Terrakottadekoration hat Michelozzo, ebenso wie an der ganzen Detaildurchbildung, keinen Anteil. Diese lieblichen Engelsgestalten, die vor der fingierten Galerie ihren anmutigen Reigen tanzen — sie halten übrigens dieselben glockenförmigen Blumen- und Fruchtgebilde in Händen, wie die Wappenmädchen am Portale des Banco Mediceo — stammen sicher aus dem Kreise Amadeos. Wollten wir uns aber über den Anteil dieses Künstlers in dem so umfassenden Buche Malaguzzi Valeris [19]) Rats erholen, so erleben wir freilich eine arge Enttäuschung. Denn dieser sonst so hochverdiente Autor geht von der, wie wir gesehen haben, falschen Voraussetzung aus, daß auch die Ausführung der Portinari-Kapelle, somit auch deren

[18]) Salvo d'Andrea übernimmt zugleich mit dem Bauauftrag die Verpflichtung, an dem Modelle Brunelleschis nichts zu ändern. Fabriczy, Filippo di ser Brunelleschi, S. 202.

[19]) G. Antonio Amadeo, Bergamo 1904, S. 31.

Terrakottafiguren, von Michelozzo stammen. Infolgedessen vergleicht er gleiches mit gleichem, wenn er die übrigen Werke Amadeos mit der Innendekoration unserer Kapelle konfrontiert. Auf diese Weise konstatiert er eine Menge von Übereinstimmungen und gelangt endlich dazu, den Stil Amadeos von den vorbildlichen Werken Michelozzos abzuleiten, der damit den Anstoß zu der Mailänder Renaissancebewegung gegeben hätte [20]).

Zum Zwecke der beiden Feststellungen, daß sowohl der Banco Mediceo als auch die Portinari-Kapelle nach florentinischen, und zwar höchst wahrscheinlich von Michelozzo stammenden Plänen von mailändischen Meistern errichtet worden sind, hat diese Untersuchung einen fast ungebührlich breiten Raum beansprucht. Wenn wir uns trotzdem nicht scheuen, dieses geringe Resultat der Öffentlichkeit zu unterbreiten, so geschieht dies, um dadurch zugleich die Entwirrung eines ganzen Gewebes von Trugschlüssen und Mißverständnissen zu geben, das durch seine Verworrenheit sogar Forschern vom Range M. Valeris gefährlich werden konnte.

DAS ERSTE JAHRZEHNT DER BAUTÄTIGKEIT IN MARIA LAACH.

VON P. ADALBERT SCHIPPERS O. S. B.

(Schluß.)

4. DAS LANGHAUS UND SEIN GEWÖLBESYSTEM.

Die Bedeutung der im dritten Teile dargelegten Baugeschichte gipfelt darin, daß sie zeigt, wie das Gewölbesystem des Langhauses in einheitlicher Bauführung entstanden ist. Die von Fr. J. Schmitt [53]) und Huppertz [54]) vertretene Ansicht, das Langhaus sei ursprünglich auf flache Holzdecke geplant gewesen, ist wohl damit widerlegt. Denn bei einheitlicher Bauleitung und ununterbrochener Fortsetzung wird doch niemand ernstlich in so kurzer Zeit einen so wichtigen und folgenschweren Planwechsel annehmen wollen. Wäre ein solcher eingetreten, dann müßte man eher erwarten, daß nach dem Tode Pfalzgraf Heinrichs ein Gewölbeplan zugunsten einer flachen Decke aufgegeben worden sei, und nicht umgekehrt. Bevor ich zur Betrachtung des Gewölbesystems selber übergehe, möchte ich einigen Einwendungen zuvorkommen.

[20]) Vgl. das zitierte Buch S. 56, 82, 208.

[53]) Über den Urbau der Benediktinerabteikirche S. Maria und Nikolaus zu Laach, Die christl. Kunst IV, 1907/08, S. 1 ff. Siehe meine Entgegnung: Adalb. Schippers, der Urbau der Abteikirche Maria Laach, mit 3 Abb. ebenda S. 266 ff.

[54]) A. a. O.

Dehio und v. Bezold schrieben in ihrem Werke über die kirchliche Baukunst des Abendlandes von unserer Kirche: Das Langhaus zeigt, daß es von Grund aus auf gewölbtes Deckenwerk angelegt war [55]. Im Handbuch hat ersterer seine Ansicht etwas eingeschränkt. Vielleicht, so schreibt er, war es anfangs mit Flachdecke beabsichtigt [56]. Eine Andeutung auf die Veränderung des ersten Entwurfs findet er, und nach ihm auch Huppertz, darin, daß das erste Joch vor der Vierung breiter ist als die übrigen. Für diese Unregelmäßigkeit habe ich den ebenso einfachen wie einleuchtenden Grund angegeben [57]. Die erste Lisene des südlichen Seitenschiffes wurde auf die Breite des Kreuzganges angesetzt, weil die entsprechende Außenlisene den Gurtbogen des Kreuzganggewölbes von der Ostmauer her aufnehmen sollte. Also nicht das erste Joch als Ganzes wurde breiter angelegt, sondern im ersten Joch wurde der erste Lisenenabstand aus dem angeführten Grunde breiter angesetzt: die erste Lisene steht deshalb auch nicht, wie man auf den ersten Blick erkennt, auf der Mitte der Jochbreite [58].

Im übrigen enthält die Erweiterung des ersten Joches auch einen nicht zu verkennenden ästhetischen Vorteil. Sie vermittelt einen glücklichen Übergang von den Arkaden des Mittelschiffes zu den fast doppelt so breiten der Vierung und gestattet einen besseren Durchblick in die Flügel des Querhauses. Einen Beweis hierfür liefert z. B. die überraschende Tatsache, daß man von den Ecken neben den Westportalen die Mitte der Nebenapsiden im Querschiff, somit den Tabernakel und den Priester, bequem sehen kann. Gibt es eine gewölbte Pfeilerbasilika von gleichem Alter und gleicher Größe, die eine solche Durchsichtigkeit besitzt?

Diese beschriebene Unregelmäßigkeit abgerechnet, fragt es sich, nach welchem System die übrigen Lisenenabstände des Langhauses angeordnet sind? Als Gesetz für die Stützenverteilung der flachgedeckten Basilika nimmt Huppertz in nachkarolingischer Zeit die Zwei- oder Dreiteilung der Quadratseite an [59]. In einem Auf-

55) A. a. O. S. 467. Kurz vorher urteilte R. Dohme in seiner »Geschichte der deutschen Baukunst«, Berlin 1887, S. 62: Daß der Bau (der Laacher Abteikirche) von Anfang an auf Wölbung berechnet gewesen, darüber lassen die reich gegliederten Pfeiler des Langhauses keinen Zweifel.

56) Dehio scheint seine ursprüngliche Auffassung über das Langhaus auf Grund der Abhandlung von Fr. J. Schmitt, a. a. O., geändert zu haben. Wie dieser »den stärksten Kontrast« zwischen der Außenarchitektur des Mittelschiffes und der formalen Gliederung der Außenwände der Abseiten, des östlichen Querhauses und des Ostchores konstruiert, so will auch Dehio »aus der Gesimsgliederung des Hochschiffes im Vergleich mit den beiden Querhäusern erkennen, daß das Langhaus jünger ist als diese«. Handb. IV, S. 200. Nun nimmt aber Schmitt an, daß der Bogenfries des westlichen Querbaues später dem des Mittelschiffes angepaßt wurde. S. 3. In Wirklichkeit kann kein Auge einen Unterschied zwischen den beiden Bogenfriesen wahrnehmen. Wie jedes Joch des Langhauses unter dem Schachbrettfries mit drei kleinen Bogen geschmückt ist, so auch der westliche Querbau auf derselben Länge.

57) Zeitschr. f. Christl. Kunst (1912) Heft 6, Sp. 204, mit 2 Abb. Grundriß u. Querschnitt. Diese auch in Adalb. Schippers, M. Laach u. die Kunst, Abb. 3 u. 6. Dem Grundriß der Kirche ist der des Kreuzganges in Abb. 29 angeschlossen.

58) Vgl. Abb. 8 u. Huppertz a. a. O. Taf. V.

59) A. a. O. S. 1 ff. Bereits für die karolingische Zeit haben Adamy, Architektonik des muhamedanischen und romanischen Stils, Hannover 1887, S. 180, und Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten

satz in der Literarischen Beilage der Kölnischen Volkszeitung findet er diese Regel an unserer Kirche angewendet. »Auch der ursprüngliche Plan der 1093 begonnenen Laacher Kirche war nach dem ..... System der Dreiteilung des Quadrats für Holzdecke angelegt«[60]). Wie aus den Ausführungen des Verfassers hervorgeht, tritt dieses System darin zutage, daß ursprünglich eine Elfteilung beabsichtigt war, wie das ja auch in Limburg a. d. Haardt der Fall sei. Eine einfache Rechnung hätte Huppertz über den Irrtum belehren können, der in der letzteren Annahme enthalten ist. Da das Einheitsmaß, aus dem der Grundriß sich entwickelt, 30 rh. Fuß und das Drittel 10 rh. Fuß beträgt, so hätten elf solcher Interkolumnien im Langhaus eine Länge von 110 Fuß ergeben. In Wirklichkeit mißt es aber nur 100 Fuß. Also ist eine Elfteilung nach 10 Fuß unmöglich. Die Ähnlichkeit zwischen der Laacher und der Limburger Kirche besteht demnach nicht darin, daß beide im Langhause eine Elfteilung besitzen, sondern nur darin, daß sie die Dreiteilung des Quadrates befolgen.

In der Tat beträgt der Abstand der Lisenen von Mitte zu Mitte bei den 18 Unterabteilungen, die nach Abzug der beiden schon besprochenen übrig bleiben, durchschnittlich 10 Fuß oder 3,14 m. Zwölf dieser Interkolumnien treffen dieses Maß entweder genau oder haben etwas mehr oder etwas weniger. Die sechs andern halten sich mit einer Ausnahme ein wenig unter 3 m. Die Länge des Langhauses beträgt von der Grundlinie der Westapsis bis zur Mitte des westlichen Vierungsbogens genau vier Quadratseiten zu 9,50 m + 1,20 m, um welches der erste Lisenenabstand vor der Vierung zu weit ist = 39,20 m oder 125 rh. Fuß. Ziehen wir davon zwei Interkolumnien zu 3,14 m ab, welche die Breite des Westchores zwischen den Achsen der beiden Rundsäulen ausmachen, dann bleiben für das Langhaus 32,92 m, mit Abzug

zu Werden, Straßburg 1899, I. S. 161 ff., die Dreiteilung des Quadrates in Seligenstadt und Werden, die Zweiteilung am Plan von St. Gallen nachgewiesen.

60) Die Anfänge der vollständigen Wölbung der romanischen Basilika in Deutschland, a. a. O. Nr. 49 S. 380 (1912). Gleichzeitig habe ich an der Limburger Abteikirche als Interkolumniengesetz das Drittel der Quadratseite festgestellt. (Vgl. Der römische Kern des Trierer Domes, die Abteikirchen von Limburg a. d. Haardt und M. Laach in ihren Maßverhältnissen, Zeitschr. f. Christl. Kunst (1912) Heft 11, mit 5 Abb.) Die Anwendung des genannten Gesetzes auf die Lisenen unseres Langhauses führte mich zu der wichtigen Erkenntnis, daß auch diese nach dem Prinzip der Interkolumnien angeordnet seien. Hierdurch gelangte ich für die Entwicklung des Grundrisses notwendig zum Einheitsmaß von 30 rh. Fuß. Daraus wird jeder erkennen, daß ich auf einem ganz andern Wege zu diesem Ergebnis gekommen bin als Huppertz in seinem Artikel: Die Abteikirche zu Laach (Zeitschr. f. Geschichte d. Architektur Jahrg. V, 1912, S. 145—148), welcher von der erwähnten Regel noch keine Ahnung verrät. Das kann dem Verfasser auch nicht entgangen sein. Meine Abhängigkeit von ihm ist ausgeschlossen durch den Umstand, daß ich das Einheitsmaß von 30 Fuß vorher als verfehlt ansah. Im Gegensatze zu Huppertz tue ich das auch jetzt noch in Bezug auf die Anwendung dieses Maßes auf den Querschnitt der Kirche. Die Höhe des Mittelschiffes beträgt durchschnittlich 17,50 cm. Das ist genau das Doppelte der lichten Breite des Mittelschiffes von Mauer zu Mauer, 8,70 m. Bestimmt man dagegen mit Huppertz die Höhe des Mittelschiffes auf 60 Fuß = 18,83 m, dann ergibt sich ein Überschuß von 1,33 m, der so bedeutend ist, daß die Rechnung als verfehlt angesehen werden muß. Der Fehler wird dadurch nicht verbessert, daß der Verf. gleichzeitig auch das gleichseitige Dreieck von 60 Fuß Seitenlänge auf den Querschnitt anwendet, denn beide Maße schließen sich gegenseitig aus.

des oben erwähnten Überschusses von 1,20 m — 31,72 m oder 101′ 7″. Das ist die Summe von zehn Interkolumnien zu je 3,14 m oder 10 rh. Fuß [61]).

Wie ist nun die Tatsache zu erklären, daß auf der Nordseite drei, auf der Südseite vier Interkolumnien vor dem Westchor enger stehen als die übrigen? Huppertz läßt den Bau der Kirche mit dem Westchor beginnen und die Laacher Bauleute mit einer so unglaublichen »Sorglosigkeit« arbeiten, daß sie vom vierten Feld auf der Nordseite an nicht mehr die zuerst festgesetzte Achsenweite von 2,83 m beachteten, sondern gedankenlos mit einer Weite von 3,14 m oder 10 Fuß fortfuhren und am Schluß die Überraschung erlebten, daß statt der anfangs beabsichtigten Elfteilung eine Zehnteilung herauskam (S. 87). Tatsächlich wäre aber die Sorglosigkeit noch größer gewesen. Denn da gemäß der Annahme des Verfassers das Langhaus nach dem Drittel des Einheitsmaßes aufgeteilt werden sollte, hat man schon von Anfang an irrtümlicherweise 9 statt 10 Fuß genommen.

Statt dessen beruht die erwähnte Tatsache auf wohlüberlegter Berechnung. Nach der Einstellung der ersten Innen- und Außenlisene vor der Vierung auf die Ostmauer des Klosterkreuzganges hätte die Achse der zehnten Lisene beinahe mit der Westkante der Pfeiler des Westchors zusammenfallen müssen. Mit Recht zog nun unser Baumeister es vor, den Platz für die 1,20 m breiten Pfeiler vom Langhause statt von dem ohnehin schmalen Westchor zu nehmen. Indem er die Verkürzung von 1 m nur auf die zunächststehenden und nicht auf alle Interkolumnien verteilte, steigerte er den schon durch das größte Joch vor der Vierung erzielten günstigen Eindruck, daß die Arkaden des Mittelschiffes nach dem Querhaus hin an Weite zunehmen.

Die Einteilung unseres Langhauses weist demnach den Gedanken an den ursprünglichen Wölbungsplan nicht nur nicht »gänzlich zurück«, wie Huppertz meint, vielmehr weist sie insofern ausdrücklich darauf hin, als die Zehnzahl, die sich dem Gewölbesystem anpaßt, von Anfang an beabsichtigt war. Diese Tatsache fällt um so schwerer ins Gewicht, je größer im übrigen die Verwandtschaft der Laacher Kirche mit der Limburger Säulenbasilika ist. Wie die Zweiteilung der Quadratseite dem quadratischen oder gebundenen Gewölbesystem, so kommt die Dreiteilung dem rechteckigen oder ungebundenen System entgegen.

Die dargestellte Einteilung des Langhauses wird in überraschender Weise selbst durch das Querschiff bestätigt. Die Süd- und Nordwand desselben ist innen und außen durch zwei Lisenen in drei Felder gegliedert, ähnlich wie in Limburg die Innenseite des Querhauses. Der Abstand der genannten Lisenen beträgt nun in unserer Kirche

[61]) Dementsprechend besteht das Langhaus der Limburger Abteikirche aus elf Interkolumnien von je einem Drittel der Quadratseite, woran sich, wie in Maria Laach das Westchor, so in Limburg die Vorhalle mit zwei weiteren solchen Abmessungen anschließt. Was es heißen soll, dieses Langhaus »bis zur Ostseite der Westtürme« nach Quadraten abzumessen, wie Huppertz das tut (a. a. O. S. 3), ist nicht einzusehen.

wiederum genau 10 Fuß von Mitte zu Mitte. Von hier bis zum Kern der Ost- und Westmauer bilden die drei Abstände die Länge einer Quadratseite.

In Limburg ist diese Dreiteilung mit strenger Folgerichtigkeit selbst an den Wänden des Chores durchgeführt. Wenn statt dessen im Laacher Chore die Zweiteilung vorgezogen wurde, so geschah das aus einem liturgischen Grunde, dessen Würdigung es nötig macht, die gesamte liturgische Einteilung der Kirche ins Auge zu fassen.

Wie das Mutterkloster St. Maximin, so befolgte auch sein Priorat am Laacher See die Regel des hl. Benedikt nach den Gewohnheiten von Cluny. Die beiden ersten päpstlichen Bullen, die Abt Gilbert von Innozenz II. (1139) und Eugen III. (1147) erwirkte, schärfen diesen Punkt nachdrücklich ein [62]). Es kann daher nicht überraschen, daß die Laacher Kirche die wichtigsten liturgischen Bauvorschriften der Cluniazenser Kirchenanlage widerspiegelt [63]).

Das Münster der Cluniazenser gliederte sich in Presbyterium, Chor und Schiff (presbyterium, chorus, navis). Letzteres war der »Familia« des Klosters und dem Volke vorbehalten und bildete ungefähr die Hälfte des ganzen Gotteshauses. Diese Einteilung bestand auch in unserer Kirche, wie aus den älteren Aufnahmen des Bauwerkes noch zu ersehen ist [64]). Die Grenze zwischen dem Mönchshaus und dem Laienhaus kennzeichneten zwei Stufen, welche zwischen dem ersten Pfeilerpaar des Langhauses vor der Vierung vom Schiff in das Chor hinaufführten. In den Seitenschiffen stieg man auf der gleichen Linie zwei Stufen hinab. Somit erstreckte sich das Mönchschor über das erste Joch des Langhauses und über die Vierung bis zu den Stufen des Presbyteriums. Die zwei Halbsäulchen an der Südseite des nördlichen Freipfeilers der Vierung lassen noch den Sitz des Abtes erkennen, der nach Cluniazenser Ordnung mit dem Prior unter dem westlichen Vierungsbogen seinen Platz hatte. Nach dem Rituale des Laacher Abtes Johann Augustin (gest. 1568) war der rechte Chorflügel in unserer Kirche auf der Nordseite. Sechs Stufen über dem Sängerchor erhob sich das Presbyterium. Sein Flächeninhalt bis zur Apsis war durch eine Stufe in zwei gleiche Teile, einen niederen und einen höheren, geschieden. Der letztere, in dessen Mitte der Hochaltar stand, hieß »pavimentum altaris«. Auf diese Teilung des Presbyteriums nimmt die Gliederung der Wände durch eine Lisene und zwei Blendbogen in passender Weise Rücksicht. Die erwähnte Trennungsstufe verlief zwischen den beiden Lisenen der Wände [64]).

Wenn nun der Hochaltar die obere Hälfte des Presbyteriums einnahm, welchem

---

[62]) Imprimis siquidem statuentes ut ordo monasticus in eodem loco secundum beati Benedicti regulam et normam Cluniacensis monasterii futuris perpetuis temporibus inviolabiliter conservetur. Mittelrhein. Urkdbch. I, S. 560 u. S. 602.

[63]) Vgl. hierzu Mettler, Die zweite Kirche in Cluny und die Kirchen in Hirschau nach den »Gewohnheiten« des 11. Jahrhunderts. Zeitschr. für Geschichte der Architektur Heft 12, Jahrg. III, S. 273—286 und Heft 1, Jahrg. IV, S. 1—16, (1910).

[64]) Vgl. die Meßbilder aus dem Inneren.

praktischen Zwecke diente dann die Apsis? Hinter dem Hochaltar standen in Cluny, Farfa, Hirschau und Alpirsbach drei Nebenaltäre. Während am Hauptaltar das Hochamt dargebracht wurde, feierte man in Cluny an den genannten Nebenaltären die allgemeine Frühmesse, welche zu Beginn des Tages nach dem Gesang der »Laudes« stattfand. Der Vorsprung und die Dreiteilung der Ostwand des geraden Chorabschlusses durch Lisenen in der Peterskirche zu Hirschau wurden für diese drei Nebenaltäre angelegt. Nun standen in Cluny und Hirschau außer den drei genannten noch zwei andere Altäre hinter dem Hauptaltar, nämlich in den Seitenkapellen, die das Presbyterium begleiteten. Diese fünf Altäre gehörten zu den bevorzugtesten der Kirche. Wenn nun in Hirschau in einem engen Risalit von 2,50 m Tiefe und 10 m Breite zwischen zwei Lisenen drei Altäre Platz fanden, so konnten für die 4 m tiefe Laacher Hauptapsis auf einer Halbkreislinie von 12,50 m ebensogut die fünf genannten Altäre geplant werden. Die drei Altäre an der Ostwand der Limburger Krypta hatten eine Länge von 1,20 m und eine Breite von 0,80 m [65]). So hätte der Gesamtraum des Presbyteriums einschließlich der Apsis durch die liturgische Verwendung eine höhere Dreiteilung erhalten. Im übrigen zeigt sich dieselbe ebenso gleichmäßig wie die, welche die ganze Kirche durchherrscht. Denn die Tiefe der Apsis (4 m) ist gleich der Breite der beiden erwähnten Unterabteilungen des Altarhauses. Ob dieser von mir vermutete Plan in Bezug auf die fünf Altäre der Apsis auch noch durchgeführt wurde, nachdem das Ostchor erst nach der Einweihung der Kirche, 1156, vollendet werden konnte, scheint mir zweifelhaft zu sein.

Eine ganz ähnliche Einteilung wie in Maria Laach dürfen wir auf Grund der Wandgliederung für das Ostchor in Limburg an der Haardt annehmen. Auffallenderweise hatte es genau dieselbe Tiefe von 12 m wie das Laacher Ostchor; wieder ein bemerkenswerter Ähnlichkeitszug zwischen diesen beiden, sonst schon so eng verwandten Ordenskirchen. Stand nun der Hauptaltar im mittleren Drittel des Presbyteriums, das durch die beiden Freilisenen an der Süd- und Nordwand begrenzt ist, dann blieb das östliche Drittel mit seiner fünffachen Wandgliederung für die fünf Nebenaltäre frei, welche nach cluniazenser Gewohnheit die Begleiter des Hochaltars bildeten.

Kehren wir zum Langhause zurück. Einen ersten Hinweis auf das Gewölbesystem haben wir in der Zehnteilung der Umfassungsmauern erkannt, einen weiteren müssen wir in den Doppellisenen erblicken, womit die Mauern der Abseiten innen und außen verstärkt sind.

Ich habe schon früher hervorgehoben, daß unter vierzig deutschen flachgedeckten Basiliken keine einzige die formale Anlage der Umfassungsmauern unserer Kirche aufweist, obschon die Mehrzahl nach ihrer Gründung begonnen wurde. Diese Tatsache allein schon beweist, daß das Langhaus den Gewölbebauten ver-

[65]) W. Manchot, Kloster Limburg a. d. Haardt. 1892, S. 62.

wandter ist als den flachgedeckten Räumen. Das wird sich noch deutlicher zeigen, wenn wir die ersteren näher ins Auge fassen.

Die Gewölbebauten des 11. und 12. Jahrhunderts lassen sich in drei Gruppen scheiden. Zur ersten gehören diejenigen Kirchen, die mit Gewölben in den Abseiten glatte und ungegliederte Wände im Inneren wie im Äußeren vereinigen. Da auch die Mauerstärke durchschnittlich 1 m beträgt, so schließen sich diese Gewölbebauten aufs engste an den flachgedeckten Raum an. Hierher gehören die Seitenschiffe der Kirchen von:

Padua, S. Sofia, Langhaus nach 1100, Mauerstärke und Spannweite 1 : 6 [66]).

Huyseburg in Sachsen, Kr. Oschersleben, 1100—1121; Mauerstärke und Spannweite 1 : 3.

Köln, St. Cäcilia, nach Mitte des 12. Jahrhunderts, Mauerstärke 0,95 m, Spannweite 4,20 m = 1 : 4,42.

Seckau in Steiermark, beg. 1142, Mst. u. Spw. 1 : 3,50, rechteckige Gewölbe in der Richtung der Längenachse.

Regensburg, St. Jakob, 1152, Mst. u. Spw. 1 : 3,30.

Worms, St. Martin, 12. u. 13. Jahrhundert, Mst. u. Spw. 1 : 3.

Diesdorf in Sachsen, Kr. Salzwedel, beg. 1157, Mst. 0,95 m, Spw. 4 m = 1 : 4.

Heiningen, Hannover, Kr. Goslar, 11. Jahrhundert, Umbau Ende des 12. Jahrhunderts, Mst. u. Spw. 1 : 4 [67]).

St. Michael in Altenstadt bei Schongau in Bayern, 12.—13. Jahrhundert, ungebundenes, rechteckiges Gewölbesystem. Mst. 1 m, Spw. 3,75 m.

Niedermendig bei M.-Laach, 1200, Mst. = 0,96 m, Spw. 2,48 = 1 : 2,58.

Die zweite Gruppe bilden diejenigen Bauten, bei denen die Umfassungsmauern an den Stützpunkten der Gewölbe durch Vorlagen verstärkt werden, entweder innen oder außen oder an beiden Stellen. Diese Vorlagen sind jedoch nicht von wesentlich konstruktiver Bedeutung. Sie verfolgen vielmehr in erster Linie den Zweck, die Gliederung der Decke dem ganzen Bau mitzuteilen. Die Beispiele sind zahlreich.

Paderborn, Bartholomäuskapelle, 1017, flache Fensternischen zwischen den Gewölbestützen; Mst. in den Nischen 75—80 cm, sonst 1 m, Spw. 2,20 m. Vorlagen: schlanke Halbsäulen im Inneren.

Werden, Ludgeridenkrypta, 1059, frei über der Erde stehend, kreisförmige Fensternischen zwischen den Gewölbestützen. Mst. 0,80—1 m, Spw. 4 m.

[66]) Zu allen im Folgenden genannten Bauten, für die nicht auf besondere Bearbeitungen verwiesen ist, vgl. Dehio und v. Bezold, Die kirchl. Baukunst d. Abendlandes, Stuttgart, 1892, Text I, S. 405—516, mit den dazu gehörigen Tafeln; und Dehio, Handbuch.

[67]) Kleinere, gewölbmäßige Umbauten werden hier zum Vergleich herangezogen, weil bisher in einseitiger Weise nur die Dome in Speier und Mainz berücksichtigt wurden.

Vorlagen: innen und außen 3 cm dicke Lisenen. Die sehr oblongen Gewölbe richten ihren stärksten Schub gegen die Umfassungsmauer [68]).

Hirschau, St. Aurelius, 1060—1071, Mst. 0,90 m, Spw. 3,20 m = 1 : 3,55. Vorlagen: schlanke Halbsäulen im Inneren [69]).

Köln, St. Aposteln, Einwölbung der Seitenschiffe ca. 1170, Mst. ca. 90 cm, Spw. ca. 5,30 m = 1 : 5,88. Vorlagen: schlanke Halbsäulen im Inneren.

Köln, St. Mauritius, 1141 geweiht, Mst. 2′ 5″ 2‴ = 0,75 m, Spw. 12′ 8″ 10‴ = 3,93 m = 1 : 5,20; Vorlagen: innen Wandpfeiler 10 5/6″ × 19″ = 29 × 49 cm [70]).

Knechtsteden, Abteikirche, beg. 1138, Mst. 1 m, Spw. 4,60 m. Vorlagen: schlanke Halb- oder Dreiviertelsäulen im Inneren.

Brauweiler, Abteikirche, 1141 gewölbmäßig umgebaut, Mst. 1,20 m, Spw. 6,85 m = 1 : 5,70. Vorlagen: schlanke Halb- oder Dreiviertelsäulen im Inneren; stärkster Schub der sehr oblongen Gewölbe gegen die Umfassungsmauern [71]).

Wissel, Pfarrkirche, beg. 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Mst. ca. 0,80 m, Spw. ca. 3,30 m = 1 : 4. Vorlagen: abwechselnd schlanke Halbsäulen mit Lisenen im Inneren [72]).

Caen, St. Trinité, 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Mst. u. Spw. = 1 : 5. Vorlagen: außen schwache Lisenen [73]).

Saint Dié, Kleinere Kirche, 12. Jahrhundert. Mst. ca. 0,90 m, Spw. 3,90 = 1 : 4,33. Vorlagen: innen und außen kräftige Lisenen.

Trier, St. Matthias, 1127—1148. Mst. u. Spw. vielfach 1 : 4½. Vorlagen: innen Lisenen abwechselnd ca. 7 und 20 cm stark [74]).

---

[68]) Für Werden u. Paderborn, vgl. Effmann a. a. O. S. 60 ff.

[69]) E. Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königr. Württemberg, 1893, Hirschau.

[70]) Aufnahmen im Rhein. Denkmälerarchiv zu Bonn von V. Statz.

[71]) Clemen, Kunstd. Landkr. Köln (1897), S. 31.

[72]) Ebenda, Kr. Kleve, (1892) S. 154.

[73]) Über die normännische Bauschule, wozu St. Trinité gehört, bemerken Dehio und v. Bezold a. a. O. I, S. 279: Bald nach der Mitte des 11. Jahrh. ist sie allen übrigen Schulen Nordfrankreichs überlegen. Sie ist entschlossen, in der Überwölbungsfrage die steinerne Decke im ganzen Gebäude zur Herrschaft zu bringen. Es sollen Kreuzgewölbe sein im Hauptschiff, wie sie in den Nebenschiffen längst in Anwendung kamen.

[74]) Über das Mittelschiff von St. Matthias schreibt Architekt P. Marx: »Es ist bisher angenommen worden, daß das Mittelschiff, bevor es das spätgotische Gewölbe erhielt, mit einer geraden Holzdecke abgeschlossen war. Die Begründung dieser Annahme leitete man aus den noch vorhandenen Löchern der alten Balkenköpfe sowie aus den Putzflächen ab, die sich über dem heutigen Gewölbe befinden. Ungelöst blieb dabei, weshalb die Pfeilervorlagen nicht bis zu dieser Decke emporgeführt sind. Die genauere Untersuchung hat gezeigt, daß auf jeder Seite vier Putzflächen über dem Gewölbe sichtbar sind, die sich über je zwei Joche erstrecken und von denen einige nach oben kreisförmig abgegrenzt sind (Abb.). Es ist also sicher, daß das Hauptschiff mit vier nahezu quadratischen Kreuzgewölben überdeckt war, deren Schildbogenfelder in diesen Putzflächen noch zu erkennen sind. Gestützt wird diese Annahme dadurch, daß die Hauptpfeiler mit Strebepfeilern versehen sind, die sich unter dem Pultdache der Seitenschiffe befinden und außen als Lisenen am oberen Mittelschiff erscheinen. Diesen Strebepfeilern entspricht auch die stärkere Vorlage an den Pfeilern im Seitenschiff und die entsprechenden breiteren Gurten.« Trierer Jahresberichte d. Gesellschaft f. nützl. Forschungen,

Inichen in Tirol, ungebundenes, rechteckiges Gewölbesystem. Mst. 1 m, Spw. 4 m. Vorlagen innen und außen Lisenen.

Regensburg, Templerkapelle, Anfang des 12. Jahrhunderts. Überall langgestreckte, rechteckige Gewölbe in den Seitenschiffen, die Mehrzahl fast doppelt so lang als breit; Vorlagen: im Inneren schwache Lisenen.

München-Gladbach, Abteikirche, Langhausmauern nach 1065, Einwölbung Ende des 12. Jahrhunderts. Mst. im nördl. Seitenschiff 0,60 m, Spw. 4,50 m = 1 : 7,50; Mst. im südl. Seitenschiff 0,60—0,80 m. Vorlagen: schlanke Dreiviertelsäulen [75]).

Hochelten, Stiftskirche, Rheinprovinz, Kr. Rees, 1129 geweiht. Mst. ca. 0,90 m, größte Spw. ca. 5,70 m = 1 : 6,33 m. Vorlagen: innen Halbsäulen, außen schwache Lisenen. Nimmt man mit Rahtgens das gebundene System an, so richtet sich der stärkste Schub der sehr oblongen Gewölbe gegen die Umfassungsmauern.

Steinfeld, Prämonstratenserkirche, Rheinprovinz, Kr. Schleiden, 1142 beg. Mst. 1 m, Spw. 3,35 m. Vorlagen: innen abwechselnd 12 und 15 cm starke Lisenen.

Zur dritten Gruppe endlich zählen die Bauten, deren Gewölbestützen in den Seitenschiffen ähnlich ausgebildet sind wie die im gewölbten Mittelschiff. Die Wandpfeiler bestehen dann meistens im Innern aus einer doppelten Vorlage, wozu häufig außen noch eine Verstärkung oder ein Strebepfeiler hinzutritt. Soweit ich aus den Werken Dehios und v. Bezolds ersehe, erlangen Gewölbestützen dieser Art, abgesehen von Unterkirchen und von den wegen ihrer außergewöhnlichen Weiträumigkeit allein dastehenden Domen zu Speier und Mainz, in Deutschland erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts größere Verbreitung [76]). Die 1143 begonnene und 1209 geweihte

1911, IV, S. 56. Die Basilika in Echternach besitzt ähnlich wie St. Matthias in den Abseiten 81 cm breite und 14—16 cm dicke Wandpfeiler, die mit den Mittelschiffspfeilern durch ebenso breite Gurtbogen verbunden sind. Diese tragen abgeschrägte Mauern, auf denen das Pultdach aufruht. Das Sockelprofil der Wandpfeiler und die Art und Weise, wie das frühgotische Gewölbe nachträglich dem Vorhandenen angepaßt wurde, rechtfertigen die Annahme, daß die Gurtbogen ursprünglich sind. Lotz (Kunsttopogr. (1862) I, S. 190) und Otte (Gesch. d. deutsch. Baukunst (1874) S. 212 f.) nehmen an, daß die Echternacher Abseiten schon im Urbau gewölb. waren. Rathgens (S.Maria i. Kapitol S. 176, Anm. 4) bezweifelt es, ohne jedoch seine Zweifel zu begründen! Sollte man denn bei Preisgabe der Gewölbe ein Beispiel jenes bekannten römischen Gurtbogensystems annehmen können, das auf heimatlichem Boden der römische Kern des Trierer Domes in großzügiger Weise verkörperte und während des Mittelalters der lombardischen und normännischen Bauschule vielfach noch einen Ersatz für die Steindecke bot?

75) Clemen, Kunstdenkm. Kr. Gladbach u. Krefeld, (1896) S. 14—20.

76) Im übrigen ergibt ein Vergleich zwischen den rheinischen Domen und unserer Kirche nicht die »gewaltigen Differenzen«, die Huppertz herausgefunden hat (S. 69). Ich habe bereits früher die statischen Verhältnisse der drei Bauten verglichen. »Die Stärke der Umfassungsmauern und die Spannweite der Seitenschiffe betragen mit Abzug der Vorlagen in Speier 1,70 : 8 m, in Mainz 1,70 : 6,56 m, in Maria Laach 0,90 : 4,50 m. Auf 1 m Mauerstärke kommt somit in Mainz eine Spannweite von 3,86 m, in Speier 4,70 m, in Maria Laach 5 m.« Vgl. meine Abhandlung in der »Zeitschr. f. Christl. Kunst« Jahrg. 1912, Sp. 209 und die Zeichnungen bei W. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speier, (1893) Taf. 32.

Stiftskirche von Klosterrath, die in den Seitenschiffen ca. 15 cm starke Wandpfeiler mit Halbsäulen und außen Lisenen besitzt, bildet vorläufig das erste vereinzelte Beispiel. Dann folgen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts der Dom zu Worms (nach 1171), Arnstein (Bez. Wiesbaden, 1208 geweiht), Rosheim (Unterelsaß, Kreis Molsheim, ca. 1170—1190), Gebweiler (Oberelsaß, frühestens 1182 begonnen) und St. Kastor in Koblenz (nach 1190).

Die Laacher Seitenschiffe gehören in die zweite Gruppe der angeführten Gewölbebauten. Ihre Mauerstärke beträgt 0,90 m, die Spannweite 4,50 m; das ergibt ein Verhältnis von 1 : 5. In Bezug auf die statischen Bedingungen stehen sie demnach auf gleicher Linie mit Knechtsteden und Caen, dagegen übertreffen sie Brauweiler, München-Gladbach, Hochelten, St. Aposteln, St. Mauritius und S. Sofia um ein bedeutendes. Die statischen Verhältnisse unserer Abseiten werden aber durch verschiedene Umstände noch verbessert. Die Umfassungsmauern sind in einer sorgfältigen Quadertechnik ausgeführt und durch neun Doppellisenen von 40 cm Breite und 20 cm Dicke aus Basaltlava verstärkt, welche in der Regel dreimal durch tief nach beiden Seiten eingreifende Quadern in die Mauer einbinden [77]). Dieselbe erreicht somit an neun Stellen auf einer Breite von 40 cm einen Durchmesser von 1,10 m. Als Wölbstein stand ein poröser Tuff zur Verfügung, der nicht nur sehr leicht ist, sondern sich auch vorzüglich mit dem Mörtel verbindet. Infolgedessen bildet das ganze Gewölbe eine feste, zusammenhängende Masse, die sich großenteils selbst trägt und wenig seitwärts schiebt. Noch mehr, indem die rechteckigen Steindecken ihren Hauptschub in der Richtung der Längenachse ausüben, erhalten die Seitenwände dadurch eine entsprechend geringere Belastung. Wie günstig die statischen Bedingungen unserer Abseiten sind, beweisen schließlich die Gewölbe selber am handgreiflichsten, die sich 750 Jahre hindurch im besten Zustande erhalten haben.

Ebensowenig wie aus statischen läßt sich aus formalen Gründen gegen die planmäßige Wölbung der Seitenschiffe etwas vorbringen, was wirklich durchschlagend wäre. Zunächst ergibt sich aus der obigen Zusammenstellung der Gewölbebauten die vielfache Verwendung der Lisenen als Gewölbestützen. Die frühesten der acht angeführten Beispiele finden wir in der Werdener Krypta; sie haben nur eine Stärke von 3 cm. Wie in unserer Kirche, so werden auch sonst Wandpfeiler und Halbsäulen unbedenklich gegenübergestellt, so in St. Dié, Brauweiler, Reichenhall und Inichen. In St. Trinité zu Caen und St. Cäcilia geht die flache Wand mit Halbsäulen, vielfach anderswo mit Rundsäulen, im Gewölbebau zusammen. Auch Rundsäulen und Halbsäulen stellt man gegenüber, so daß alle Abwandlungen vertreten sind.

---

77) Unter Doppellisene verstehe ich die zwei Lisenen von je 10 cm Dicke, die innen und außen einander gegenüberstehen. Nie und nimmer habe ich die Mauerstärke in den Abseiten auf 1,40 m angegeben, wie Huppertz (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur [1912] V, S. 146) ohne Angabe des Ortes von mir behauptet.

Aber die Inkonsequenz zwischen den Laacher Seitenschiffen und der Krypta, wo die 10 cm starken Lisenen mit Halbsäulen verbunden sind! Dieser Unterschied ist sehr gut begründet. Die Unterkirche hat eine ganz in sich abgeschlossene Raumstimmung, welche die runde Stütze beherrscht. Sie darf deshalb auch an der Wand nicht fehlen, wenn diese Stimmung zum vollen Ausklang gelangen soll. Einen ebenso entschieden ausgeprägten Charakter besitzt auch die Oberkirche. Sie ist in Bezug auf die Wandgliederung durch den Schmuck der Lisenen und Blendbogen das vollendete Vorbild. Großzügig und ebenmäßig schreitet diese Gliederung durch alle Teile hindurch. Mußte sie sich nun an den Innenwänden der Abseiten ändern und Halbsäulen annehmen, obschon sie im Chor und Querhause so vortrefflich mit dem Gewölbe zusammenging? Über die Vor- und Nachteile beider Lösungen darf man zum mindesten verschiedener Meinung sein. Wie ein großer Baukünstler um die Wende des 11. Jahrhunderts darüber dachte, das dürfte nach dem bisher Gesagten ziemlich sicher sein.

Dann hätten die Gewölbestützen wenigstens kräftiger sein müssen als die Zwischenlisenen, wendet der Theoretiker weiter ein. So wenig wie im Ostchor, wo in dieser Beziehung auch kein Unterschied eingehalten wurde. In den Abseiten von St. Matthias wechseln, einmal ausgenommen, 8 × 36 cm starke Lisenen mit andern von 16 × 93 cm ab. Trotzdem sind alle gleichmäßig als Gewölbestützen herangezogen. Die Stärke richtet sich nach der Breite, die durchschnittlich wie in Maria Laach das Vier- bis Fünffache der Dicke beträgt. Bei uns ist somit die Aufgabe der Lisenen abwechselnd verschieden, dagegen die Stärke gleich, in St. Matthias ist die Stärke verschieden und die Aufgabe gleich. Derselbe Gegensatz besteht beiderseits zwischen der Breite der Abseiten und den gleichartigen Lisenen. In Trier ist die Schiffsbreite größer, dagegen sind die schmalen Lisenen schwächer; in Maria Laach ist die Schiffsbreite geringer, dagegen sind die Lisenen nach Stärke und Material kräftiger. Die letztere Abweichung betrifft zwar nur ganz geringe Unterschiede, verdient aber doch hervorgehoben zu werden, weil er die Verwendung der Lisene im Gewölbebau gut beleuchtet. Die Belastung der Kämpfer in den Seitenschiffen wird unten S. 162 eingehender behandelt werden.

Die voraufgegangene Übersicht über die gewölbten Kirchen des 11. und 12. Jahrhunderts macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Sie genügt aber, um zu zeigen, wie verschieden die Wölbekunst ihre Aufgaben sowohl in formaler als in statischer Hinsicht löste. Wer vom Gewölbebau dieser Zeit fordert, daß die Steindecke die Gliederung der ganzen Umfassungsmauer bestimmen müsse, daß diese Gliederung nicht durch dekorative Lisenen und Wandpilaster geschehen könne, vielmehr durch starke Pfeiler mit oder ohne Halbsäulen erfolgen müsse, dem widersprechen die historischen Tatsachen aufs entschiedenste. Diese entwerfen ein so mannigfaltiges Bild, daß man fast sagen kann, jeder Gewölbebau bringt eine andere Lösung. Wer diese Entwicklung vor Augen hat, der wird bei der Entscheidung der Frage,

ob die Laacher Umfassungsmauern auf Holz- oder auf Steindecke hinweisen, zum mindesten beide Möglichkeiten zugeben. Zieht er aber die Baugeschichte in Betracht, so wie ich sie hier dargelegt habe, erwägt er, daß die reiche innere und äußere Gliederung des Baues nirgendwo eine Disharmonie mit dem Gewölbesystem erkennen läßt, ja daß die Aufteilung des Langhauses und die Anlage des Westchors [78]) unmittelbar auf dieses Gewölbesystem hinweisen, so werden ihm alle ernsten Bedenken gegen die Einheit des Planes schwinden. Demnach bleibt die bisherige Auffassung im Recht. Der Gesamteindruck des Langhauses, der anerkanntermaßen stark zugunsten des ursprünglichen Gewölbeplanes spricht, hat sie nicht getäuscht.

Es entsteht nun die Frage nach dem Ursprung des Laacher Gewölbesystems. Italien sowohl als Frankreich haben ihre oft genannten Vertreter des ungebundenen Gewölbesystems [79]). Da der Einfluß der lombardischen Architektur auf die rheinische Baukunst an nicht wenigen Beispielen seit dem Ende des 11. Jahrhunderts unumstritten anerkannt wird und auch an unserer Kirche sich deutlich zeigt, so ist es möglich, daß der Laacher Baumeister die Anregung zu dem Plane seines Deckenwerkes von dorther empfing. Dehio und v. Bezold halten eine Einwirkung der Abteikirche von Vezelay für möglich, »weil beide Klöster der Cluniazenserkongregation angehörten« (S. 467). Maria Laach war aber nie der Kongregation von Cluny einverleibt [80]). Ist es aber notwendig, einen ausländischen Einfluß anzunehmen? Zwei Tatsachen waren geeignet, die Einführung des ungebundenen Gewölbesystems in die deutsche Baukunst zu begünstigen: die allgemein verbreitete praktische Anwendung der rechteckigen Kreuzgewölbe und die nicht immer übliche Dreiteilung der Quadratseite bei der Gliederung des Langhauses.

Rechteckige Kreuzgewölbe, und zwar zum Teil in sehr gestreckter Gestalt,

---

[78]) Davon wird im letzten Teil eingehender die Rede sein.

[79]) Ich habe schon früher darauf hingewiesen in: M. Laach und die Kunst, (1911) S. 19.

[80]) Es ist streng zu unterscheiden zwischen der Reform und der Kongregation von Cluny. Die Reform verbreitete sich durch die Annahme der »Cluniazenser Gebräuche«, die jedem Kloster seine volle rechtliche Selbständigkeit beließen. Die von Abt Hugo (gest. 1109) organisierte Kongregation bildete einen engeren Verband von Klöstern unter dem Vorsitze von Cluny, dem weitgehende jurisdiktionelle Rechte über die Tochterklöster zustanden. Die letzteren waren nur Priorate, nicht selbständige Abteien. Die Cluniazenser Gebräuche wurden höchstwahrscheinlich von Anfang an in Maria Laach befolgt, weil das Mutterkloster St. Maximin im 11. Jahrhundert der Herd der Reform in Deutschland war. Dem entspricht die Ausdrucksweise der Bullen Innozenz II. und Eugen III., die verordnen, daß diese Gewohnheiten »beibehalten werden sollen«, »conservetur«. Siehe den Wortlaut S. 141. Ostendorf irrt daher, indem er das Laacher Gewölbesystem »sicher« mit der Einführung der Cluniazenser Reform in Maria Laach im Jahre 1138 zusammenbringt. (Die Entstehung der gotischen Kunst, Zeitschr. f. Bauwesen Jahrg. 63 (1913), S. 397, Anmerkung 35.) Das gilt um so mehr, als es nach Anthyme St. Paul (Annuaire de l'archéologue, 1877, S. 60) und de Lasteyrie (l'architecture religieuse en France à l'époque romane, 1912, S. 426 f.) selbst in Frankreich in den von Cluny abhängigen Klöstern keine Cluniazenser Bauschule gegeben hat. Letzterer schreibt S. 426: »Par toute la France, les abbayes dépendant de Cluny ont élevé leurs églises d'après les règles admises dans le diocèse où elles étaient situées; ces églises relèvent des écoles locales au même degré que les églises cathédrales, collégiales ou paroissiales. Les églises clunisiennes de Bourgogne ont le style bourguignon, celles de Poitou ou de l'Auvergne le style poitevin ou auvergnat.«

sind in Deutschland während des ganzen 11. Jahrhunderts vielerorts ausgeführt worden. Hier einige Beispiele. Abteikirche Limburg a. d. Haardt, Schlußweihe 1045, Vorhalle mit vier rechteckigen und zwei quadratischen Gewölben. Werden, Ludgeridenkrypta, 11. Jahrhundert, 9 rechteckige Gewölbe, die fast doppelt so lang als breit sind. Köln, St. Maria im Kapitol, Krypta, 11. Jahrhundert, 16 rechteckige Gewölbe. Mainz, Dom, Langhaus, Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts. Von den fünf Mittelschiffsgewölben waren drei = 9 × 13,80 m, die größten ihrer Art aus romanischer Zeit. Speier, Dom, Langhaus, Ende des 11. Jahrhunderts. Münstereifel, Erweiterung der Krypta der Stiftskirche, Anfang des 12. Jahrhunderts, 9 rechteckige Gewölbe, Breite und Länge beinahe 1 : 2. Regensburg, Templerkapelle St. Leonhard, Anfang des 12. Jahrhunderts; dreischiffiger Hallenbau, Breite und Länge der Gewölbe vielfach 1 : 2.

Verbindet sich nun das rechteckige Gewölbe im Langhause der Basilika mit der Dreiteilung der Quadratseite in der Weise, daß immer eine Zwischenstütze fortfällt oder übergangen wird, so gewinnen wir das ungebundene Gewölbesystem. Es ist eine Verbindung gleichartiger, rechteckiger Gewölbe, von denen dasjenige im Mittelschiff genau die Größe der beiden seitlichen in den Nebenschiffen zusammen erreicht. Dieses System entwickelt sich ebenso einfach und regelmäßig aus dem Kreuzmittel wie das gebundene vermittels der Zweiteilung. Keinem deutschen Baumeister des Mittelalters konnte diese Erkenntnis verborgen bleiben, und beim Entwurfe von Neubauten, die gewölbt werden sollten, mußten ihm beide Systeme vor Augen stehen.

Die Gewölbe des Laacher Langhauses sind nun ganz genau nach dem beschriebenen System angelegt. Jedes Joch des Mittelschiffes mit seinen beiden seitlichen Jochen im Nebenschiff umfaßt zwei Drittel der Quadratseite. Nach demselben Gesetz schließt sich der Westbau an das Langhaus an mit vier Gewölben unter der Empore von der Größe der Seitenschiffsgewölbe. Dieses systematisch angelegte Deckenwerk im Ernste als ein glückliches Spiel des Zufalls anzusehen, dürfte schwerer sein, als die von mir gegebene Erklärung anzunehmen.

Eine überraschende Bestätigung erhält sie durch die Anlage des Kreuzganges. Nach meinen obigen Ausführungen muß es als sicher gelten, daß der Kreuzgang mit zu den allerersten Bauten gehört, die in Maria Laach errichtet wurden. Ebenso unzweifelhaft steht fest, daß Süd- und Westflügel des Kreuzganges mit fünf rechteckigen Gewölben eingedeckt waren[81]), die in der Größe von denen der Seitenschiffe wenig abwichen (3 × 4½ gegen 4 × 5½). Diese Steindecken umschlossen nach dem Lichthofe hin je zwei Arkaden, durch welche man zum Garten oder zum Waschraum hindurchging. Daraus ergeben sich mehrere beachtenswerte Übereinstimmungen zwischen drei Flügeln des Kreuzganges und den Seitenschiffen der Kirche. Die rechteckige Form, die annähernd gleiche Größe und die Fünfzahl der Gewölbe, endlich

[81]) Es darf fast mit Sicherheit angenommen werden, daß der Ostflügel des Kreuzganges in der Art der Einwölbung sich dem Süd- und Westflügel anschloß.

die Zehnzahl der Öffnungen zu Paaren durch eine Steindecke zusammengefaßt. Damit haben wir gewissermaßen die technische und formale Vorstufe für die Einwölbung der Seitenschiffe gefunden, und zwar ausgeführt vom selben Baumeister, der auch den Gewölbeplan des Langhauses entwarf. Ja, wenn wir beachten, daß der nördliche Flügel des Kreuzganges mit Rücksicht auf die Fenster des südlichen Seitenschiffes zehn quadratische Gewölbe erhalten mußte, so bewies unser Baumeister dadurch, daß er von diesem System in den übrigen Flügeln abging, eine besondere Vorliebe für die rechteckige Steindecke. Diese auffallende Bevorzugung scheint mir aber am besten darin ihre Erklärung zu finden, daß er sie auch in der Kirche anzuwenden gedachte (Abb. 31).

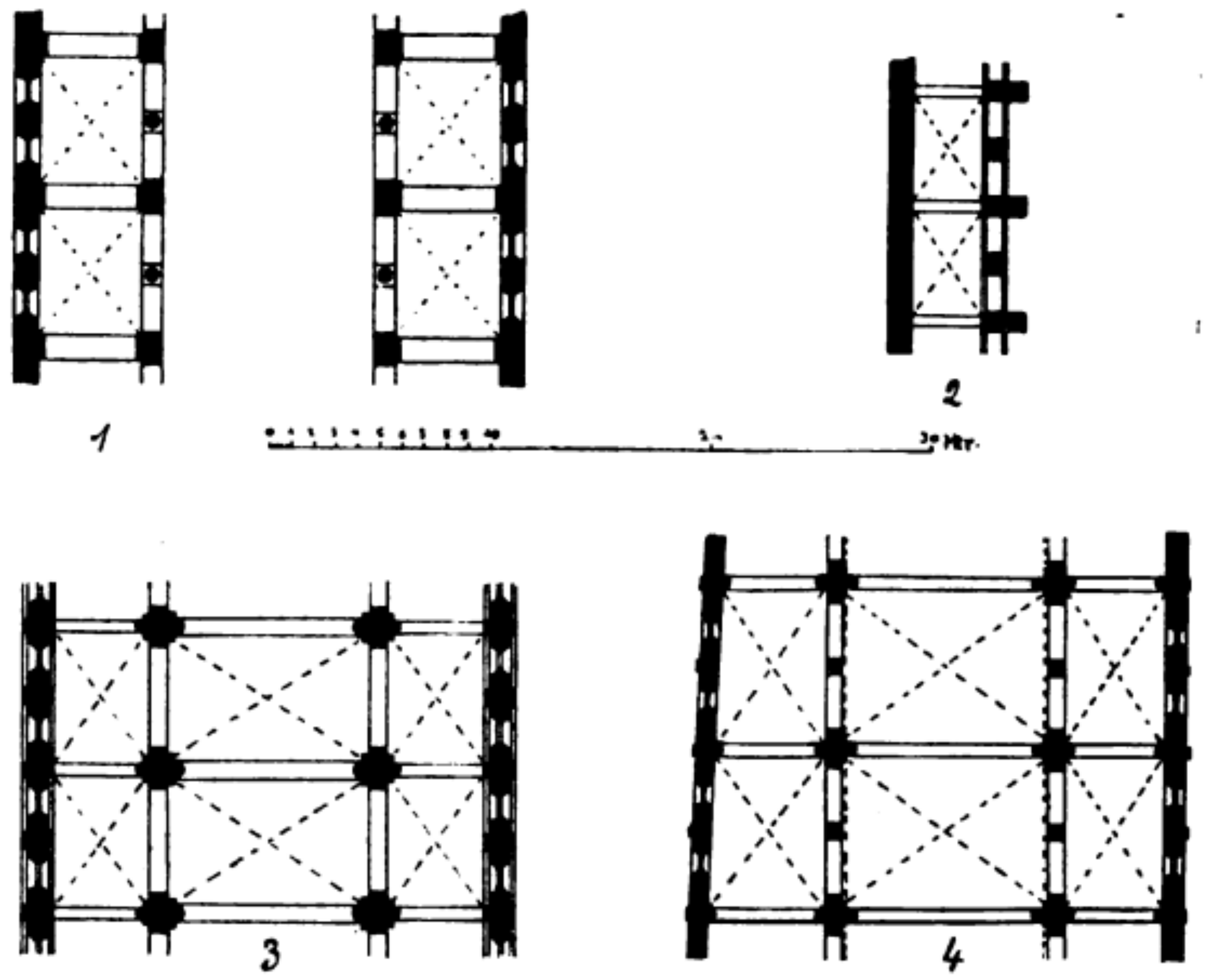


Abb. 31. Gewölbesysteme: 1 Echternach 1031; 2 Laacher Kreuzgang 1093; 3 Laacher Kirche 1095; 4 Hochelten, Stiftskirche, vermutlicher, nicht durchgeführter Gewölbeplan, Weihe 1129.

Vielleicht gelingt es, den Ursprung dieses Systems noch weiter hinauf zu verfolgen. Das Motiv der Umrahmung kleinerer Bogen durch einen größeren tritt in der Kirche und im Kreuzgang in so auffallender Weise hervor, daß sich die Vermutung aufdrängt, ein anderes Bauwerk habe dazu die Anregung gegeben. Eine solche konnte am ehesten von Echternach ausgehen, dessen Mittelschiff bekanntlich dieses Motiv mit dem Stützenwechsel verbindet. Beides zeigt unser Westchor in so kühner und großzügiger Durchführung, daß man besonders hier an eine ausdrücklich gewollte Nachahmung denken möchte. Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn noch andere Verwandtschaftszüge zwischen Echternach und Maria Laach hinzutreten. Beide Kirchen sind im Langhause ungefähr gleich breit; die Echternacher mißt 20,79 m, die Laacher 19,47 m über dem Sockel. Die Länge beträgt hier wie dort genau zwei Breiten, in Maria Laach von der Vierung bis zur Westapsis ge-

rechnet. Die Gliederung des Langhauses geschieht an beiden Orten nach der Dreiteilung der Quadratseite. Infolgedessen stehen beim Stützenwechsel in Echternach die Pfeiler immer auf der zweiten Dreiteilung genau wie im Laacher Mittelschiff. Zu dieser Sechsteilung kommt beiderseits noch je eine Unterteilung, in Echternach durch Zwischensäulen im Mittelschiff, in Maria Laach durch Wandlisenen in den Seitenschiffen. Dieser Unterschied zwischen beiden Kirchen ergab sich aber von selbst dadurch, daß die Laacher Pfeiler als Träger der Mittelschiffsgewölbe in Breite und Länge erheblich mächtiger angelegt werden mußten als die Echternacher, und die Zwischenweite unter den Stützen der Willibrordsbasilika schon die engste ist, die grundsätzlich in der romanischen Basilika vorkommt. Während sich so in Echternach die Zwölfteilung auf das Mittelschiff konzentriert, verteilt sich bei uns in glücklicher Abwechslung die große und wuchtige auf den Hauptraum, die kleinere und leichtere auf die Nebenräume. Die darin zutage tretende Verwandtschaft zwischen den beiden Langhäusern betrifft so charakteristische Punkte, daß man sagen darf, das ältere habe dem jüngeren als Vorbild gedient. Selbst in dem Falle, daß die Seitenschiffe ursprünglich nicht gewölbt waren, gab das Echternacher Langhaus zur Übertragung seines Planes auf Steindecke neben dem starken Verlangen der damaligen Zeit nach gewölbten Kirchen bestimmte Anregungen und Winke. Einerseits durch die Stellung der Pfeiler, welche sich einem Baumeister, der über die Wölbung einer Kirche nachdachte, von selber als Gewölbestützen aufdrängten, anderseits durch die breiten, übermauerten Gurtbogen, die in den Seitenschiffen zwischen Wand- und Mittelschiffspfeilern gespannt sind. So war der Rahmen für das Laacher Gewölbesystem in Echternach schon gegeben. (Vgl. hierzu auch S. 145).

Eine gründliche Kenntnis der berühmten Willibrordsbasilika muß bei den St. Maximiner Mönchen als selbstverständlich angesehen werden. Denn die Beziehungen zwischen Echternach und St. Maximin waren die denkbar innigsten, seitdem ersteres im Jahre 974 durch die St. Maximiner aus einem Stifte wieder in ein Benediktinerkloster umgewandelt worden war. Auch der Laacher Stifter Pfalzgraf Heinrich trat als Reichsverweser von Lothringen 1090—95 der luxemburgischen Abtei nahe. Damals stand an ihrer Spitze Thiofrid (1081—1110), der zu den gelehrtesten und angesehensten Männern seiner Zeit gehörte und einen weitreichenden Einfluß ausübte. Auf seine Veranlassung wurde im Jahre 1095, »presidente domino Henrico palatino comite, cui a Domino nostro Henrico in Italiam exercitum ductante imperii commisse sunt habene« der Abtei Echternach die ihr ungerechterweise entfremdete Vogtei zurückerstattet [82]). Der Einwirkung der Echternacher Basilika auf den Laacher Neubau war demnach der Weg aufs beste geebnet.

Es ist nun freilich erstaunlich, daß der Laacher Gewölbeplan, der doch so offenbare systematische und künstlerische Vorzüge in sich barg und in seiner Weiterent-

[82]) Mittelrhein. Urkdbch. II, S. 22—23.

wicklung zu den größten Hoffnungen berechtigte, in seiner Zeit und Heimat fast ganz allein dasteht. Diese Tatsache wird verständlicher, wenn wir beachten, daß die rheinischen Kirchenbauten, die nach Maria Laach bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts von Anfang an ganz auf Wölbung angelegt wurden, auch in gewissem Sinne Einzelerscheinungen sind, insofern sie in Bezug auf die Art der Einwölbung nach drei Richtungen ihre eigenen Wege gehen. Knechtsteden, 1138 begonnen, besitzt gebundenes System mit Stützenwechsel; St. Mauritius in Köln, 1141 geweiht, gebundenes System mit Pfeilern als Zwischenstützen; Steinfeld, 1142 begonnen, ebenfalls; Klosterrath, nach Cuypers Langhaus 1138 begonnen, abwechselnd ein Joch nach ungebundenem System und eins nach gebundenem mit Stützenwechsel. So finden wir an fünf Gewölbebauten, Maria Laach mit eingerechnet, einmal das ungebundene System, dreimal das gebundene nach zwei Abwandlungen und einmal die Vereinigung beider Systeme.

Streng genommen muß sogar diesen vier Arten der Einwölbung noch eine fünfte hinzugefügt werden, nämlich der ursprüngliche Gewölbeplan der Stiftskirche von Hochelten am Niederrhein. Diesem hochinteressanten, 1129 geweihten Baue hat H. Rahtgens an der Hand der erhaltenen Teile und der reichhaltigen Skizzen von Finkenbaum grundlegende Untersuchungen gewidmet [83]). Unter den gleichzeitigen rheinischen Kirchen erhält die Hocheltener »eine besondere Bedeutung durch eine Reihe ganz merkwürdiger Eigentümlichkeiten: die flache Decke des Mittelschiffs über den Schildbögen, die kurzen, von der Vierung durch eine Arkade (eine Zwischensäule) getrennten Kreuzarme, die Pfeilerbildung mit fast vollrund vortretenden Säulen, die Fensteranordnung im Mittelschiff, die ornamentalen Schmuckformen und nicht zum wenigsten durch den höchst eigenartig ausgebildeten Westturm« [84]).

Ohne Zweifel haben wir es hier mit einem hervorragenden, dem Laacher Meister verwandten Baukünstler zu tun, dessen reiche Erfahrung und selbständige Schaffenskraft uns auf Schritt und Tritt begegnet. »Am seltsamsten berührt jedenfalls die flache Decke des Mittelschiffs über den dreifachen Schildbogen bei einer fast zwingend auf gebundene Überwölbung hinweisenden Pfeilerbildung« [84]). Da die Hocheltener Kirche in die oben erwähnte Zeit der ersten, ursprünglich auf Wölbung angelegten Kirchen gehört, »so darf in der Tat vermutet werden, daß auch hier ursprünglich die Einwölbung des Mittelschiffes beabsichtigt war, was ja schon aus dem Pfeilersystem mit den Säulenvorlagen zu entnehmen ist. Den Grund für den schließlichen Verzicht auf das Mittelschiffgewölbe [85]) sehe ich in den schwachen Abmessungen der Pfeiler und der Arkaden, die wohl zu nachträglichen Bedenken geführt haben mochten«.

[83]) Die Rekonstruktion der Stiftskirche zu Hochelten, mit 32 Abb. Zeitschr. f. Geschichte der Architektur Jahrg. V, 1912, S. 161—203.

[84]) Ebenda.

[85]) Von mir gesperrt.

Für die Abseiten zieht Rahtgens das gebundene System vor, obwohl, wie er sagt, manches für die ungebundene Anlage spricht, die auch die Skizzen von Finkenbaum zeigen. »Bei einer so durchaus eigenartigen Kirche, wie es die der Hocheltener Abtei ohne Frage war, schreibt er, muß allerdings mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß den vier Jochen des Mittelschiffes vier rechteckige in den Seitenschiffen entsprachen«. Ich möchte der letzteren Annahme den Vorzug geben. Das Fehlen von Spuren der Zwischenstützen in den Abseiten einerseits und das Vorkragen der Obermauer des Mittelschiffs über die untere Schildfläche andrerseits sind doch Tatsachen, wodurch der Bau selber unmittelbar zugunsten des ungebundenen Systems spricht. Dagegen scheinen die Gründe, die für gepaarte Steindecken in den Abseiten geltend gemacht werden können, mehr subjektiver Art zu sein und dem Bedürfnis zu entspringen, eine nicht gewöhnliche Einzelerscheinung in den Rahmen der uns geläufigen Systeme einzuspannen. Vor einer solchen Methode muß sich aber besonders eine Wissenschaft hüten, deren Aufgabe es ist, die Erzeugnisse der frei schaffenden Kunst zu würdigen. Das gilt doppelt, wenn sie einem Werke gegenübersteht, das den Stempel künstlerischer Eigenart so deutlich an der Stirn trägt wie die Eltener Stiftskirche. Übrigens erkennt auch Rahtgens an, daß das Befremdliche im ungebundenen System, die Säulen des Mittelschiffes als Gewölbestützen zu übergehen, durch das Querhaus selbst gerechtfertigt wird [86]). »Dem Grundriß nach würde ein solches Wölbsystem in den Seitenschiffen ganz dem der Kreuzarme entsprechen, wo es doch wohl zur ursprünglichen Anlage gehörte«. Und zwar ist die Verwandtschaft zwischen dem Gewölbesystem und dem Querhaus eine uneingeschränkte, die sich sowohl auf die Gestalt der Steindecke als auf die Säule zwischen den Vierungspfeilern bezieht. Es muß demnach, neben der von Rahtgens vertretenen Ansicht, als wahrscheinlich gelten, daß der Meister von Hochelten anfangs daran dachte, seine Kirche nach ungebundenem System einzuwölben. Dieser Umstand verdient aber in der Geschichte der deutschen Wölbekunst so hoch angeschlagen zu werden, daß die Eltener Gewölbeanlage in die Reihe der oben angeführten Systemabwandlungen mitaufgenommen werden sollte.

Damit haben wir aber zum Laacher Deckenwerk auf heimatlichem Boden ein gleichzeitiges Schwestersystem gefunden, wenn auch nicht in der Ausführung, so doch im Entwurf. Beide lassen grundsätzlich die rechteckige Steindecke an Stelle der quadratischen treten, und zwar nicht nur im Langhause, sondern auch im Westbau der Laacher und im Querhause der Hocheltener Kirche. Daraus ergibt sich nun aber auch sofort die Verwandtschaft zwischen Hochelten und Echternach, die in gewissem Sinne noch enger ist als zwischen der Laacher und der Willibrordsbasilika. Das Hocheltener Langhaus erreicht eine lichte Breite von 20 m vor der Vierung und im Mittelschiff mit Einschluß der geräumigen Nonnenempore eine Länge von

[86]) Zwei frühere Beispiele hiervon bieten der Laacher Kreuzgang und die Echternacher Seitenschiffe.

40 m. Also dieselben Raumverhältnisse wie in den Langhäusern von Echternach und Maria Laach, hier mit Ausschluß der Westapsis, dort der Vorhalle. Nur das Interkolumnium weicht ab. Der Achsenabstand von Säule zu Pfeiler beträgt in Echternach 3,40 m oder 11 Fuß; in Maria Laach von Lisene zu Lisene 3,14 m oder 10 Fuß; beides ein Drittel der Quadratseite. In Hochelten ist diese Zwischenweite größer und durch die untere Kämpferhöhe des Mittelschiffes auf 3,80 m = 12 Fuß bestimmt. Somit zeigt sich hier wie in Maria Laach dasselbe Bestreben, das Interkolumnium zu erweitern. Der Laacher Meister ließ die Zwischensäulen im Hauptschiff fallen und ersetzte diese Unterteilung durch Verdoppelung der Lisenen an den Umfassungsmauern. In der Hocheltener Nonnenkirche, wo der weichere Rhythmus des Stützenwechsels sich einer solchen Beliebtheit erfreute, daß er selbst im Querhause nicht fehlen durfte, erweiterte man den Abstand der Pfeiler um zwei Fuß. Ohne Zweifel wäre man hierin noch weiter gegangen, wenn, wie Rahtgens annimmt, in den Abseiten das gebundene Gewölbesystem geplant gewesen wäre. Die ziemlich gestreckten Steindecken hätten dann auch nicht ihren stärksten Seitenschub auf die verhältnismäßig schwachen Umfassungsmauern ausgeübt. Die Tatsache aber, daß man sich in der Erweiterung der Interkolumnien so große Einschränkung auferlegte, scheint mir wieder auf das auch in Echternach befolgte ungebundene Gewölbesystem hinzuweisen.

Meine Vermutung, daß der Hocheltener Meister die vielbesuchte Wallfahrtskirche des hl. Willibrord kannte, erhält eine beachtenswerte Bestätigung dadurch, daß wir hier auch die ersten, bis jetzt im ehemaligen Lothringen bekannt gewordenen Triforien antreffen, wovon Hochelten ein zweites, originelles Beispiel bietet [87]). Die Echternacher Triforien sind zweiteilige, durch ein Säulchen getrennte und im Rundbogen geschlossene Fensteröffnungen, wie das Mittelschiff von St. Kastor in Koblenz sie am Ende des 12. Jahrhunderts erhielt [88]). Dieselben stehen auf der Achse der Rundsäulen ungefähr in der Mitte zwischen den Blendbogen und den Fenstern des Hauptschiffes [89]). Wie in der Form, so schließen sie sich auch in den Maßen den großen Doppelbogen an. Die Breite der Zwillingsöffnungen beträgt ein Viertel des lichten Abstandes von Pfeiler zu Pfeiler und die Höhe etwas mehr als ein Viertel der Höhe der Blendbogen. Damit scheint mir die Ursprünglichkeit dieser Triforien hinreichend gesichert, und es ist kaum daran zu zweifeln, daß der Eltener Meister sie gesehen und daraus die Anregung zu seinen interessanten Neubildungen dieser Art geschöpft hat.

Auf Grund der vorstehenden Ausführungen möchte ich, solange keine bessere Erklärung gefunden wird, das Laacher Gewölbesystem als eine selbständige Schöpfung

[87]) Abb. bei Rahtgens, Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. V (1912), S. 183.

[88]) Heute sind sie vermauert und die Zwischensäulchen mit Basis und Kapitell ausgebrochen. Abb. im Organ f. christl. Kunst, Luxemburg, Jahrg. 1862—1863.

[89]) Die Anbringung solcher Öffnungen auf den Achsen der Pfeiler ging nicht an, wegen der Strebemauern, welche diese unter dem Dache der Abseiten tragen.

des Laacher Architekten ansprechen, wozu er durch das Echternacher Langhaus angeregt wurde. Diese Annahme bestätigen die gleichzeitigen Bauten des Kreuzganges am See und der Stiftskirche zu Hochelten, wo wir ähnliches finden. Daß der Meister einer solchen Schöpfung fähig war, wird niemand bezweifeln, der die andern hohen Vorzüge seines Werkes zu würdigen versteht.

5. WELCHE DECKE WAR FÜR DAS QUERSCHIFF UND DAS OSTCHOR GEPLANT?

Die Art des Deckenwerkes, Holz- oder Steindecke, die ursprünglich für das Querschiff und das Ostchor geplant war, ist erst in jüngster Zeit in Frage gezogen worden. Bis dahin wurde allgemein angenommen, daß beide von Anfang an als Gewölbebau gedacht waren. Dagegen hat Huppertz zuerst den Versuch unternommen, eine Holzdecke als den ursprünglichen Plan nachzuweisen[90]. Seinen Ausfüh-

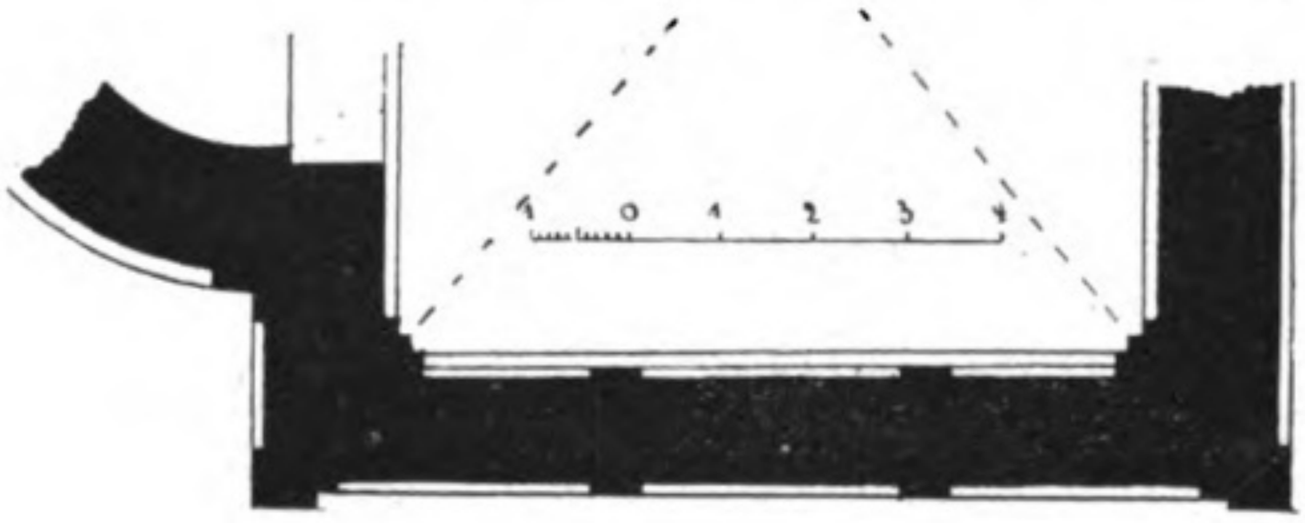


Abb. 32. Eckverstärkungen im Querhause.

rungen gegenüber möchte ich die bisherige Auffassung durch folgende Gründe als die richtige in Schutz nehmen.

Ich verweise zunächst auf die Darlegungen des vorigen Teiles. War das Langhaus von Anfang an auf Gewölbe berechnet, so ist das noch viel mehr vom Querschiff und vom Chor zu erwarten. Und umgekehrt. Lassen diese Bauteile ihrerseits unzweifelhafte Hinweise auf die Steindecke erkennen, so erhöhen sie dadurch auch wiederum das Gewicht der für das Gewölbesystem vorgebrachten Gründe.

Die Mauern des Querhauses erreichen eine Stärke von 1,20 m und sind in sorgfältiger Quadertechnik ausgeführt. In den Ecken erhalten sie innen und außen eine Verstärkung durch kräftige Lisenen aus Basaltquadern, so daß dadurch für den Gewölbeschub ein Widerlager von 2,20 m in der Diagonale gewonnen wird. Man vergleiche in diesem Punkte unsere Kirche mit den frühesten rheinischen Gewölbebasiliken des 12. Jahrhunderts, mit Knechtsteden, Klosterrath, Steinfeld, Wissel, die auch in den Ecken des Querhauses Lisenenverstärkungen anwenden. Keine übertrifft die Laacher in der sorgfältigen Behandlung der Eckwiderlager (Abb. 32).

---

[90] A. a. O. S. 65—74.

Dazu kommt Folgendes. Die Lisenen sind im Innern nicht gleich stark. Die vier Ecklisenen der Nord- und Südwand bilden eine Ausnahme. Sie sind mehr als doppelt so stark wie die nebenstehenden Ecklisenen der West- und Ostwand und die freistehenden Wandlisenen. Der Grund leuchtet sofort ein, wenn man zu den Gewölbekämpfern emporschaut. Während die anderen Lisenen nur einen Bogen tragen, nehmen die genannten vier Ecklisenen der Nord- und Südwand je zwei Bogen auf, den dekorativen Wandbogen und dazu den großen, breiten Schildbogen der Gewölbe. Diese Verwendung entspricht offenbar der ursprünglichen Absicht des Architekten. Siehe Abb. 32.

Den beschriebenen Unterschied der Lisenenstärke in unserem Querhause hat Huppertz übersehen. Darum ist der Vergleich, den er zwischen diesen und den Ecklisenen in Limburg a. d. Haardt, St. Ursula in Köln, St. Castor in Koblenz und in unserer Kirche außerhalb des Querhauses zieht, hinfällig. Nirgendwo an den genannten Denkmälern findet sich ein solcher Unterschied der Lisenenstärke wie in unserem Querschiff.

Zwischen den Ecklisenen im Innern des Querhauses treffen wir noch ein drittes Glied an, nämlich eine Eckvorlage für den Diagonalgrat (Abb. 32). Mehr noch als die Verschiedenheit der Lisenenstärke, bereitet dieses Bauglied dem Verfechter der Balkendecke Schwierigkeiten. Der Umstand, daß es über dem Sockel nicht weitergeführt wurde, kommt erst in zweiter Linie in Betracht und kann von der Notwendigkeit, das Vorhandene zu erklären, nicht entbinden. Wer nicht behaupten will, daß dieses Bauglied gedanken- und zwecklos entstanden ist, der muß zugeben, daß es nur mit Rücksicht auf ein Gratgewölbe angelegt werden konnte. Wenn Huppertz meint, daß es vor der Entstehung der eigentlichen Dienste für Rippengewölbe keine ähnlichen Bauglieder gab (S. 68), so täuscht er sich. Die noch vorhandenen Überreste des Laacher Kreuzganges, die gleichzeitig mit dem südlichen Querhaus entstanden, enthalten allein schon zwei Beispiele. Siehe z. B. Abb. 3. Das östliche Querhaus des Mainzer Domes, das um 1100 aufgeführt wurde, besitzt sowohl im Unter- wie im Obergeschoß für seine Gratgewölbe überall drei Dienste, zwei für die Schildbogen und eine Eckvorlage für den Diagonalgrat[91]).

Betrachten wir jetzt die Anlage der Süd- und Westwand des südlichen Querhauses. Ich habe im zweiten Teile gezeigt, daß sie gleichzeitig mit dem Ostflügel und dem Kreuzgang des Klosters errichtet wurden. Trotz dieses Anbaues sollte die Südwand Fenster erhalten. Infolgedessen wurde das Dach des Ostflügels äußerst niedrig gehalten, um über demselben drei kleine Fenster anbringen zu können, von denen das mittlere, mit Rücksicht auf den Dachgiebel, etwas über der Mitte der seitlichen Fenster ansetzte. Alle drei genannten Fenster sind noch erhalten. (Vgl. Abb. 8 und Titelbild.) Das Rund- und Sechseckfenster haben, ähnlich

[91]) Vgl. Fr. Schneider, Der Dom zu Mainz, 1886, Folio-Ausgabe, Taf. 5.

wie die anderen Öffnungen, Abb. 24 und 25, sogar noch den aus Lava hergestellten Innenrand, in dessen Falz die Verglasung eingefügt wurde.

Warum legte man sich diesen Zwang auf, wenn eine Balkendecke geplant war? Diese hätte erst in der Höhe von 17 m ihren Platz gefunden. Der Dachgiebel des Klosters konnte dann so hoch hinaufsteigen wie das Dach der Seitenschiffe, bis zur Höhe der Mittelschiffsfenster. In diesem Falle hätte man, wie es die Anlage der flachgedeckten Basilika verlangt, auf der Linie der Mittelschiffsfenster in die Südwand des Querhauses drei große Fenster anbringen können, ähnlich wie die Nordwand sie im unteren Gaden zeigt.

Statt dessen war genau das geplant, was wir heute im Querschiff noch sehen. Der Platz der drei kleinen, in Rede stehenden Fenster der Südwand war begrenzt von außen durch das Dach des Klosters, von innen durch die drei Wandarkaden. Darüber folgte der Schildbogen des Gewölbes der wiederum nur einen kleinen Raum für ein viertes Fenster gestattete.

Die Anlage auf die ursprünglich geplante Wölbung lassen aber auch die anderen Wände des Querschiffes deutlich erkennen. In Limburg a. d. Haardt geht die Sohlbank der oberen Fenster in einer geraden Linie durch Chor, Quer- und Langhaus. Im unteren Lichtgaden sitzen die Fenster des Chores und des Querhauses um 90 cm höher als die des Langhauses. An unserer Kirche bilden die unteren Fenster des Westchores und des Langhauses eine gerade durchgehende Linie, und es ist nicht zu bezweifeln, daß die unteren Fenster des Ostchores sich dieser Reihe anschlossen. Das Querschiff macht hiervon eine auffallende Ausnahme, die ihre genügende Erklärung nur im Gewölbeplan findet. Hätte man dem Querschiff ursprünglich eine flache Decke zugedacht, dann wären seine unteren Fenster in der Höhe der Langhausfenster angebracht worden. Die Richtigkeit dieser Annahme beweist die Tatsache, daß selbst im Gewölbebau die Fensterlinie des Langhauses an der Außenwand des nördlichen Querhausflügels durch eine Lavaschicht fortgesetzt wurde. Eine andere Bedeutung kann dieses schwarze Band zwischen den gelben Tuffquadern meines Erachtens nicht haben als die Wandfläche zu teilen, und zwar an der Stelle, wo dies sonst die Fenster getan hätten. An der Südwand des Querschiffes fehlt diese Lavaschicht. Wieder eine Bestätigung für den gleichzeitigen Anbau des Klosters an dieser Stelle, wie ich dies vorhin und im zweiten Teile dargelegt habe. Auch die Durchführung des Gurtgesimses am Querhause unter den Fenstern als Dachgesimse der Nebenapsiden spricht für einen einheitlichen, wohl überlegten Plan. Siehe Adalb. Schippers, M. Laach u. die Kunst, Abb. 12.

Gemäß der beschriebenen Fensteranordnung wäre auch die Westwand unter der Holzdecke mit drei Fenstern versehen worden wie in Limburg a. d. Haardt, und zwar um so mehr, als sie in unserer Kirche die Nord- und Südwand an Ausdehnung übertrifft. Diese Absicht lag aber ganz sicher nicht vor. Das beweisen die beiden Lisenen, welche die Westwand des südlichen und nördlichen Querhausflügels außen

von unten auf in der Mitte teilen. (Vergl. das Titelbild.) Da nun die unteren Teile des südlichen Querschiffes mit zum Allerersten gehören, was überhaupt gebaut wurde, so zeigt auch diese Tatsache, daß man vom ersten Augenblicke an das Querschiff so eindecken wollte wie es jetzt dasteht.

Zum gleichen Ergebnis gelangen wir, wenn wir die Mauerstärke und die Spannweite in unserem Querhause mit den statischen Bedingungen in den Querschiffen der rheinischen Gewölbebasiliken des 12. Jahrhunderts vergleichen, die der Laacher Kirche sowohl in Bezug auf die Zeit als auf die Raumverhältnisse am nächsten stehen.

Maria Laach, Mauerstärke 1,20 m, größte Spannweite 9,20 m = 1 : 7,66.

Knechtsteden[92]), beg. 1138, Mauerstärke 1,05 m, größte Spannweite 8,30 m = 1 : 7,90.

Klosterrath[93]), beg. vermutlich 1143, Mauerstärke 1,00 m, größte Spannweite 8,50 m : 1 = 1 : 7,73.

Wissel[94]), Pfarrkirche, beg. 1. Hälfte d. 12. Jahrhunderts, Mauerstärke 1,10 m, größte Spannweite 7,80 m = 1 : 7,09.

Steinfeld[95]), beg. 1142, Mauerstärke und größte Spannweite = 1 : 7.

Eberbach[96]) im Rheingau, 1186 geweiht, Mauerstärke 1,30 m, größte Spannweite 11,20 m = 1 : 8,62.

Unter den fünf angeführten Bauten beansprucht somit Maria Laach allein schon in bezug auf die Mauerstärke den dritten Platz. Nehmen wir hinzu, daß der tiefere Ansatz der Gewölbe die Standfestigkeit derselben durch die Oberlast einer 3 m hohen Mauer noch vermehrt, so übertrifft das Laacher Querschiff die anderen erwähnten Gewölbebauten um ein Bedeutendes. Die ursprünglich geplante Einwölbung der Laacher Querhausflügel, und zwar in der Weise wie sie heute noch vor uns steht, kann demnach nicht mehr bezweifelt werden[97]).

92) Clemen, Die Kunstdenkm. der Rheinprovinz. Kr. Neuß, (1895) S. 21.

93) Dehio u. v. Bezold, Taf. 165, 4.

94) Clemen, a. a. O., Kr. Kleve, (1892) S. 154.

95) Die Aufnahmen im Rhein. Denkmälerarchiv zu Bonn sind leider unvollständig. Den vier zuletzt genannten Kirchen widmet Huppertz im 2. Teile seiner Schrift eine besondere Untersuchung (S. 103 bis 106, Taf. XIII, Abb. 4 und 5), unterläßt aber den von mir gezogenen Vergleich mit unserer Kirche. Unter den Gewölbebauten weist er nur auf die Dome von Speier und Mainz hin und findet zwischen diesen und unserer Kirche »gewaltige Differenzen« (S. 69) in statischer Beziehung. Das Mainzer Querschiff gehört bekanntlich dem Anfang des 13. Jahrhunderts an. Wenn man in der Datierung des Speierer Querschiffes einig wäre, käme es hier nicht in erster Linie in Betracht, sowohl wegen der viel größeren Spannweite seiner Gewölbe (14,70) als wegen der eigentümlichen Anlage der Nord- und Südwand, in welche Kapellen eingebaut sind, die eine außergewöhnliche Verstärkung der übrigen Mauerteile (3,70) mit sich brachten.

96) Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst a. Rh., 1846, Liefrg. 1 und 2.

97) Die Art und Weise, wie der Laacher Architekt die mächtigsten Steindecken seines Baues durch Oberlast sicherte, finden wir in der einige Jahrzehnte später, 1123, gegründeten Prämonstratenserkirche zu Ilbenstadt in Oberhessen wieder. (Vgl. R. Adamy, Kunstdenk. im Großherzogt. Hessen. Kr. Friedberg, S. 136 ff. Dehio u. v. Bezold, Taf. 52 und 54. Dehio, Handbuch, IV. S. 162.) Die Höhe der Mauer

Waren demnach die Querhausflügel von Anfang an auf Wölbung geplant, so schwinden auch die Bedenken, die gegen das Vierungsgewölbe geltend gemacht werden könnten. Solche erblickt Huppertz vor allem in der einfachen Kreuzform der östlichen Vierungspfeiler, die durch den Mangel der Eckdienste auf flache Decke hinweisen sollen. Nun dürfte es allgemein bekannt sein, daß im romanischen Gewölbebau nur selten alle Bauglieder ihre eigenen Dienste besitzen. Als Beispiel führe ich nur St. Mauritius in Köln an, das der Verfasser im zweiten Teile seines Buches behandelt[98]). Die Hauptpfeiler dieses Gewölbebaues zeigen überall die einfache Kreuzform ohne Eckdienste.

Wenn nun dieselben östlichen Vierungspfeiler später über den Kämpfern feine Dienste erhielten, so lassen sich dafür mehrere Gründe anführen. Zunächst ist zu beachten, daß in unserer Kirche die in Lavaquadern ausgeführten Bogen gewöhnlich ohne Schildbogen sind[99]). Nach dieser Regel hätte der östliche Vierungsbogen keine Schildbogen erhalten sollen; der betreffende Pfeiler brauchte also auch keine Dienste. Später wurde der erwähnte Bogen nicht nur unter der Vierung, sondern auch im Chor, und hier mit einem besonders starken Schildbogen versehen, meines Erachtens aus dem Grunde, weil nach Schluß des östlichen und westlichen Vierungsbogens, der Bau längere Zeit unterbrochen werden mußte. So erklärt sich einer der über den östlichen Vierungskämpfern ansetzenden Dienste aus dem später hinzugefügten Schildbogen. Dagegen waren an den Hochwänden unter der Vierung von Anfang an Schildbogen geplant, ähnlich wie im ganzen Langhause. Daraus folgt aber nicht, daß ihre Dienste wie an den westlichen, so auch an den östlichen Pfeilern unten am Fuße derselben beginnen mußten. Vielmehr ließ man sie gemäß einer auch anderswo befolgten Bauregel aus einem triftigen, gleich zu erwähnenden Grunde, an den östlichen Pfeilern erst über den Kämpfern anfangen. Bekanntlich stehen in der romanischen Baukunst nicht alle Dienste mit oder ohne Sockel auf dem Boden. So beginnen sämtliche Wandlisenen im Mittelschiff von St. Ursula in Köln auf den Kämpfergesimsen[100]). In Eberbach werden die beträchtlichen Schildbogen des Mittelschiffes von kleinen, neben den Kämpfern angebrachten Konsolen getragen[101]). In der Maria Laach benachbarten romanischen

---

über den ursprünglich unzweifelhaft geplanten Gewölben des Querschiffes beträgt ebenfalls 3 m. Auch hier wurden Querhaus und Chor vor dem Langhaus fertiggestellt. Nur der Unterschied waltet zwischen beiden Kirchen ob, daß in der Laacher das Vierungsgewölbe die Höhe des Mittelschiffes erreicht und so dessen Innenraum bis zur Hauptapsis zur vollen Entfaltung gelangen läßt, während in Ilbenstadt die Vierungsbogen die Einheit des Mittelschiffsraumes zerschneiden. Ebenso in der spätromanischen St. Andreaskirche in Köln.

[98]) S. 103 und Taf. XIII, 1. Vgl. auch Otte, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 297, Abb. 146.

[99]) In dem von Huppertz gegebenen Grundriß der Kirche, Taf. 3, sind dem Gesagten zufolge die Schildbogen an der Vierung im Querhause und am Westchor zwischen den östlichen Pfeilern unter der Empore irrtümlich eingetragen. Dagegen fehlen sie hier in der Apsis zwischen den Rundsäulen.

[100]) Dehio u. v. Bezold, Atlas I, Tafel 63, und Huppertz, a. a. O., Taf. XV.

[101]) Geier u. Görz, Denkm. rom. Baukunst a. Rh. 1. Liefrg. Taf. III. Dehio u. v. Bezold, Atlas Taf. 198, 1—2.

Kirche in Niedermendig stehen die Dienste ebenfalls auf den Kämpfergesimsen [102]). Wären statt dessen die Dienste der östlichen Pfeiler so wie die der westlichen angelegt worden, dann hätten die Eckpfeiler eine nicht unbedeutend größere, aber überflüssige Stärke erlangt. Als Mauerpfeiler, die mit den Flankierungstürmen ganz verwachsen sind, entsprechen sie in ihrer jetzigen Anlage vollkommen der ihnen zugedachten Aufgabe.

So ergibt sich die Form der östlichen Eckpfeiler folgerichtig aus der Stellung, die sie einnehmen. Ganz dasselbe ist bei den westlichen Vierungspfeilern der Fall. Nach Osten hin einerseits, nach Süden und Norden hin andererseits müssen sie sich ganz verschiedenen Eckpfeilern anpassen. Infolgedessen betragen ihre Vorlagen in axialer Richtung 0,86 m, in queraxialer Richtung aber 1,20 m Breite. Diese Stärke wird nun dadurch noch vermehrt, daß sie sich in bezug auf die Form den Langhauspfeilern anschließen. Hier finden wir, wie in Speier am Bau Heinrichs IV. im Hauptschiff, Kreuzpfeiler mit Halbsäulenvorlagen nach dem Mittelschiff und den Abseiten hin. Dadurch wird das Profil dieser Pfeiler an den Ecken dreiteilig. Die westlichen Vierungspfeiler erhielten diese Gliederung durch Einfügung von starken Eckdiensten.

Aus der Anpassung der westlichen Vierungspfeilern an die Eckpfeiler der Abseiten oder mit anderen Worten an die Mauern des Querhauses ergibt sich weiterhin mit Notwendigkeit die größere Breite des westlichen Vierungsbogens gegenüber dem östlichen. Dieser Unterschied kann demnach nicht, wie Huppertz S. 67 behauptet, auf den später geplanten Vierungsturm zurückgeführt werden.

Die vorhin beschriebene Anpassung der Pfeilerform an die jeweiligen Bedingungen ihrer Aufgabe und Stellung finden wir fast noch konsequenter am Westchor durchgeführt. Hier erreichen die Vorlagen der Eckpfeiler an einer Seite nur 0,60 m, an der anderen dagegen 1 m Breite. Die Freipfeiler sind nach dem Langhause hin mit Rücksicht auf die Mittelschiffspfeiler mit Eckdiensten ausgestattet, während sie nach Westen hin fehlen.

Können somit weder der Unterschied zwischen den östlichen und westlichen Vierungspfeilern noch der Ansatz der Dienste über den Kämpfern auf eine Planveränderung zurückgeführt werden, so ist es noch unzulässiger, mit Huppertz zu behaupten, der Baumeister habe durch die Schildbogen erst nachträglich den notwendigen Unterbau für den jetzigen Vierungsturm gewinnen wollen (S. 67). Diesen Zweck konnte er durch diese ganz dünnen Vierungsschildbogen unmöglich erreichen. Folglich wollte er es auch nicht. Zudem ließen sich gerade die schwächsten Vierungsbogen, der südliche und der nördliche (0,86 m breit), an der Hochwand nur durch einen Schildbogen verstärken, und auch dieser fiel ganz schwach aus. Dagegen erhielt der östliche, 0,91 m starke Vierungsbogen zwei Schildbogen, von

[102]) Die Kämpfergesimse sind in den erwähnten Fällen als Konsolen benützt. Diese waren aber der romanischen Baukunst jederzeit geläufig, wie allein schon die Rundbogenfriese beweisen.

denen der im Chore überdies noch stärker angelegt wurde, und zwar aus dem oben angeführten Grunde, nicht um den Vierungsturm aufführen zu können.

Sind damit die formalen Einwände gegen das Vierungsgewölbe entkräftet, so treten nun auch seine wohl überlegten statischen Bedingungen klarer zutage.

Wie der Seitenschub der Gewölbe in den Querhausflügeln nach der Vierung hin nur durch die Hochmauer völlig ausgeglichen werden kann, so beruht auch die Standfestigkeit des Vierungsgewölbes wiederum großenteils auf der Oberlast des Vierungsturmes. Diese Vorliebe unseres Baumeisters, mit Oberlast zu rechnen, zeigt sich besonders anschaulich am Westchor. Hier muß die östliche Rundsäule dem Seitenschub von zwei großen rechteckigen Gewölben und deren Gurtbogen standhalten. Ohne Zweifel die kühnste Anlage in der ganzen Kirche! Die Säule ist denn auch, trotz der 4,30 m hohen Obermauer, so weit ausgewichen, daß die Ostseite jetzt senkrecht steht, obgleich der 3,65 m hohe Schaft sich um 10 cm verjüngt (Abb. 8 u. 15).

Wenden wir jetzt unsere Betrachtung dem Chore zu. Für die ursprünglich geplante Wölbung desselben spricht meines Erachtens zunächst die Tatsache, daß die Chormauern zwischen den Türmen und den Strebepfeilern erheblich stärker sind als an den Turmwänden. Während sie hier nur 67 cm dick sind, erreichen sie dort einen Durchmesser von 97 cm. Dieser beträchtliche Unterschied findet seine hinreichende Begründung nur in dem geplanten Gewölbebau.

Hierauf weisen aber vor allem die Strebepfeiler zu beiden Seiten der Apsis hin, und zwar zunächst durch die Mächtigkeit ihrer Anlage. Wie die Widerlager in den Ecken der Querhausflügel, so erreichen auch sie mit der Chormauer einen Durchmesser von über 2 m. Zudem sind sie außen auf beiden Seiten durch 50 cm breite Lisenen und innen durch den Apsispfeiler verstärkt. Die Ausführung ist vorzüglich und zeigt überall schwere Basaltquadern (Abb. 5). Da die Diagonalspannung der Gewölbe im Querhause größer ist, sind die statischen Bedingungen im Chore günstiger, wenn man von der Oberlast im Querhause absieht. Überdies wird der Druck des Gewölbes auf die Chormauern fast zur Hälfte von den Flankentürmen aufgenommen.

Ebenso deutlich wie aus der Stärke erhellt die den Strebepfeilern in erster Linie zugedachte Aufgabe aus der Stellung, die sie einnehmen. Wären sie, wie Huppertz annimmt, n u r zur Sicherung des Apsisbogens da, dann müßte die Achse des Apsispfeilers mit derjenigen der Strebepfeiler zusammenfallen. Das ist aber nicht der Fall, wie Abb. 33 zeigt. Vielmehr teilt die Achse des Apsispfeilers die Strebepfeiler auf der Grundlinie nahezu in zwei und drei Fünftel, wovon der größere Teil auf der Ostseite liegt. Ergibt sich schon daraus, daß die Strebepfeiler den Apsisbogen nach Osten hin merklich überschreiten, so wurde das noch mehr dadurch erreicht, daß dieselben überdies eine Drehung in derselben Richtung erhielten. Von den vier Freiseiten sind nämlich die beiden nach Osten gerichteten verkürzt.

Während diese 33 und 71 cm breit sind, messen die anderen 42 und 74 cm. Am südlichen Strebepfeiler beträgt der Unterschied zwischen den kleineren, der Mauer zugewandten Seiten sogar 16 cm. Beide Umstände nun, die Drehung der Strebepfeiler sowohl als ihr Überschreiten des Apsispfeilers nach Osten, können in befriedigender Weise gar nicht anders erklärt werden, als dadurch, daß damit noch ein Zweck verfolgt wurde, der über die Absicht, den Apsisbogen zu sichern, hinausgeht. Die Drehung läuft dieser Absicht geradezu zuwider. Hier an Nachlässigkeit oder an einen Zufall zu denken, ist ausgeschlossen. Vielmehr mußten die Basaltquadern auf die erwähnte Verkürzung genau hergerichtet werden. Es bleibt somit nichts anderes übrig, als anzunehmen, daß die beiden Strebepfeiler deshalb nach Osten vorgeschoben und gedreht wurden, um dem Diagonalschub des Chorgewölbes noch besser begegnen zu können. Da dieser Aufgabe auch ihre außergewöhnliche Stärke entspricht, so enthalten diese Stützen einen unleugbaren Hinweis auf die ursprünglich beabsichtigte Wölbung des Chores.

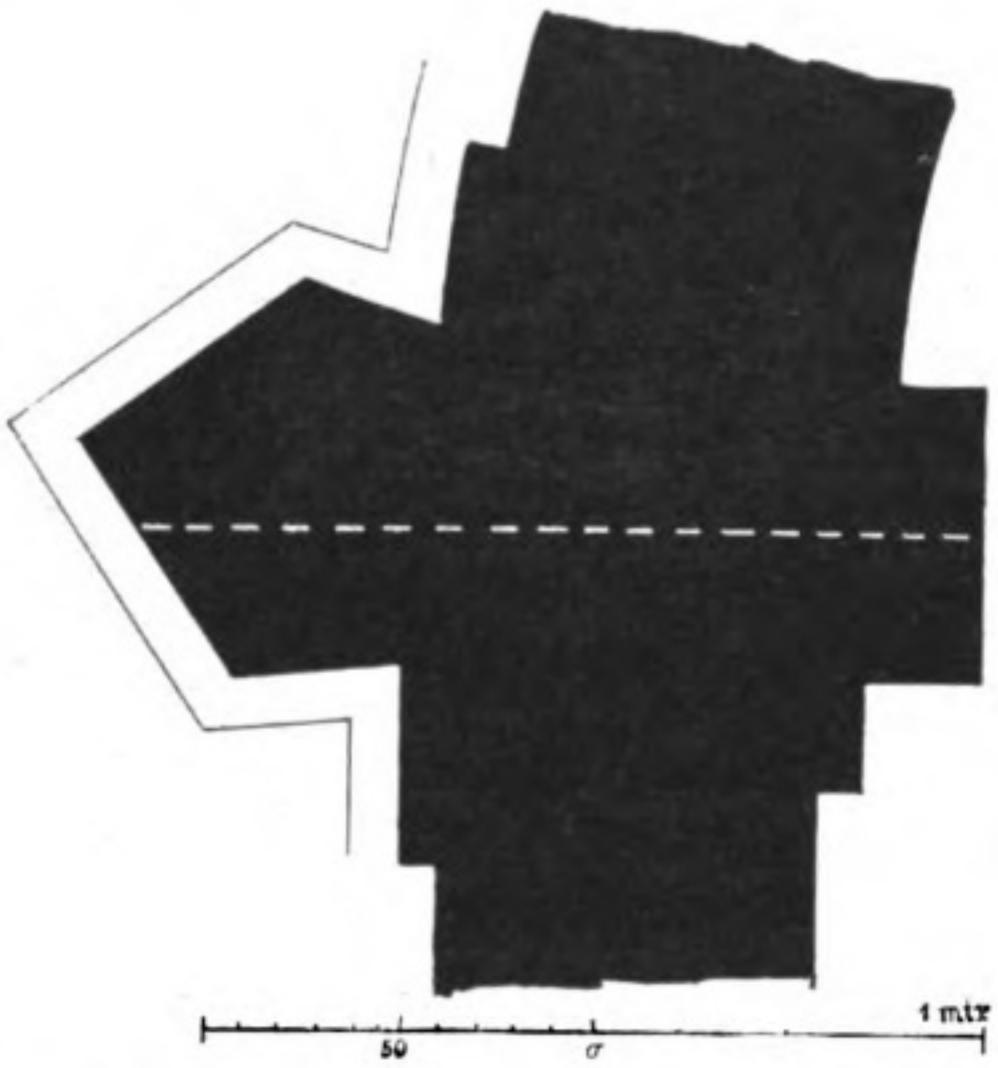


Abb. 33. Schnitt durch die Strebepfeiler des Ostchores.

Infolge der Bauunterbrechung die nach Schluß der Vierungsbogen entstand, wurde, wie ich früher S. 159 angenommen habe, der Schildbogen im Chore an der Vierung stärker angelegt, als ursprünglich beabsichtigt war. Hieraus ergab sich weiterhin eine vermehrte Belastung der entsprechenden Ecklisenen. Im übrigen begegnen neben der normalen Belastung der Kämpfer die weitgehendsten Ausnahmen. Die Wandbogen im ersten Joch der Seitenschiffe vor dem Querhause, die nach meinen obigen Ausführungen der Wende des 11. Jahrhunderts angehören, stehen fingerspitz auf den 50 cm breiten Kämpfern, während sie nach der Mitte um das vierfache anschwellen. Das trifft nicht nur bei dekorativen, sondern auch konstruktiven Bogen zu. So verjüngen sich die mächtigen Schildbogen des Querschiffes über den Kämpfern bis auf die Hälfte der größten Breite. An der West- und Ostwand kommt es sogar vor, daß die Schildbogen an einem Fuße dreimal so breit sind als am anderen. Ähnliches wiederholt sich in den Seitenschiffen. Am weitesten geht hierin die Krypta, wo an einignen Stellen der Schildbogen rechts 18 oder 20 cm breit auf dem Kämpfer aufruht und links entweder verschwindet oder nur 5 cm Breite mißt. Solche Unregelmäßigkeiten, wovon jeder romanische Gewölbebau Beispiele bietet, können, auch wenn sie sich öfters wiederholen, nicht als Beweise für Änderungen des ursprünglichen Planes

angeführt werden, wie Huppertz das durch die Abb. 1—4 auf Taf. 10 zu tun sich bemüht[103]).

Was der genannte Verfasser S. 72 über die Verkürzung des Chorquadrates zugunsten des Gewölbes vorbringt, steht im Widerspruch zu seinen früheren Aufstellungen. Er nimmt an, daß die ganze Kirche einschließlich des Ostchores bis zur Höhe von 5 m zuerst auf flache Decke angelegt wurde. Hierin ist aber auch schon die Verkürzung des Chorquadrates enthalten, die ja nur darin besteht, daß der 55 cm breite Apsisbogen auf die Chorfläche übergreift. Also kann von einer späteren Anpassung an das Gewölbe keine Rede sein.

Die ursprünglich beabsichtigte Einwölbung des Chores kann nach dem Gesagten nicht mehr ernstlich in Zweifel gezogen werden. Wie das Querhaus, so enthält auch der Chorraum Bauglieder, die formal und statisch unmittelbar auf die Steindecke hinweisen. Darin stützen und ergänzen sich gegenseitig beide Bauteile.

Im Anschluß an die Ausführungen über den Ostbau muß wenigstens mit einem Worte das Verhältnis zum Speierer Dome berührt werden. Ein abschließendes Urteil wird man sich erst bilden können nach der in Aussicht stehenden Veröffentlichung der bayerischen Akademie der Wissenschaften, welche die vor mehr als 12 Jahren in der Kaisergruft gemachten Entdeckungen baugeschichtlich verarbeitet. Am meisten fällt bekanntlich die gleichartige Stellung der östlichen Flankentürme in den Ecken zwischen Chor und Querschiff an den beiden Kirchen auf[104]). Abgesehen davon hat der Laacher Meister seine Ostteile selbständig gestaltet in Bezug auf die Stärke der Türme, den Umfang des Chores und der Querhausflügel und die Nebenapsiden. Auf den Vierungsturm, den wohl auch der Speierer Dom unter Heinrich IV. erhielt, weist außer den schon S. 161 angeführten Gründen, die sehr schlanke Anlage der Laacher Flankentürme hin, die allein den drei mächtigen Westtürmen kein Gegengewicht zu bilden vermögen. Die nach W. M. Schmid[105]) seit 1085 im Speierer Langhause auftretenden Pilaster mit Halbsäulen und Ecksporen finden wir im Laacher Mittelschiff wieder. In unserer Krypta fielen die Ecksporen an den Halbsäulen vermutlich deshalb fort, weil die letzteren nicht auf dem Fußboden, sondern auf einer 0,35 m hohen Bank stehen und daher dieser Eckverstärkung nicht bedurften. An beiden Orten begegnet uns endlich gleichzeitig der Einfluß Oberitaliens. Da wir unter den »ausländischen Künstlern«[106]), die Heinrich IV.

[103]) Die Wandbogen des Ostchores werden an den Ecklisenen von kragsteinähnlichen Konsolen aufgenommen, wie meine Abb. 8, nicht wie Abb. 1, Taf. 10 bei Huppertz zeigt. Die Abb. 3 und 4 derselben Tafel besitzen so auffallende charakteristische Ähnlichkeiten mit den von mir veröffentlichten Zeichnungen in der Zeitschrift: Die christl. Kunst, IV. (1907—08) S. 270, selbst in dem, was sie Fehlerhaftes an sich haben, daß die Übernahme nicht bezweifelt werden kann. Die Angabe der Quelle fehlt jedoch.

[104]) Dehio u. v. Bezold, Atlas, III. Taf. 220.

[105]) Huppertz, a. a. O. S. 6, Anmerkg. 1.

[106]) Imperator omnes sapientes ac industrios architectos, fabros et cementarios aliosque opifices regni sui vel etiam de aliis regnis in opere ipso habens. Mon. Germ. SS. XII, S. 750.

an seinem Baue beschäftigte, am ehesten an die Lombarden denken müssen, so liegt es nahe, anzunehmen, daß die oberitalienischen Zierformen, die ich an unserer Kirche nachgewiesen habe, durch Speier vermittelt wurden. Diese Verwandtschaftszüge zwischen dem Kaiserdome und dem Pfalzgrafenmünster am See reichen allein schon hin, um die beiderseitigen Beziehungen deutlich erkennen zu lassen.

6. DER WESTBAU.

Kein Teil der frühromanischen Basilika hat bekanntlich unter den Händen der fränkischen Baumeister so verschiedene Lösungen gefunden wie der Westbau. Das erste große, um 800 vollendete Münster der Karolingerzeit, die Klosterkirche St. Richarius von Centula bei Abbeville in der Picardie, besaß ein Westwerk, d. h. einen Westbau mit Emporen und dem Hauptportal auf der Achse des Mittelschiffes. Der Neubau der Abteikirche zu Fulda wurde nach 802 zu Ehren des hl. Bonifatius gegenüber dem Ostchor mit Westchor und Querschiff ausgestattet. Beide Kirchen wichen dadurch entschieden von dem altchristlichen Ideal ab, wonach der Westbau weder Emporen noch Chor erhielt, sondern als Stirnseite des Gotteshauses lediglich die Eingänge vermittelte. Diese Anlage wählte der Minister Karls des Großen, Einhart, für die Basiliken, die er zu Steinbach und Seligenstadt erbauen ließ. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts gestaltete sich der Westbau in Deutschland wesentlich in dieser dreifachen Art, natürlich mit größter Mannigfaltigkeit im einzelnen. Gerade als man anfing, die Westwerke und Westchöre entschieden aufzugeben, da verschmolz unsere Kirche beide Anlagen noch einmal in einer Weise miteinander, wie es vor- und nachher keine zweite getan hat. Nimmt man die später angeschlossene Vorhalle mit dem großen Mittelportal hinzu, so kann man sagen, daß das Laacher Münster selbst den altchristlichen Eingangsbau mit den fränkischen Westanlagen soweit vereinigt, als dies überhaupt möglich ist[107]).

Um die verschiedenen Verwandtschaftszüge, die unser Westbau mit anderen aufweist, besser zu überblicken, müssen wir zwischen Grundriß und Aufbau unterscheiden. Unsere Westanlage umfaßt im Grundriß die Apsis, den rechteckigen Vorchor, die Seitenräume und zwei auf der Achse der letzteren stehende runde Treppentürme. Dieselben Bauteile sowohl der Zahl als der Bestimmung nach finden wir im Westen des Trierer und im Osten des Mainzer Domes. Die reichste Ausbildung, die diesen Räumen am Westbau je zuteil wurde, zeigt St. Michael in Hildesheim. Um einen Grad entfernter verwandt von unserem Westbau ist derjenige der alten Paulinuskirche bei Trier[108]), der Abteikirche in Limburg a. d. Haardt und der Mi-

[107]) Siehe Maria Laach und die Kunst, Abb. 21, Paradies mit der Westfront der Kirche.

[108]) E. Renard, die Zerstörung der Kirchen St. Maximin und St. Paulin bei Trier durch die Franzosen im Jahre 1674, in: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jahrg. 8, Heft 3, S. 230—40.

chaelskirche auf dem Heiligenberg bei Heidelberg[109]). Hier ist an die Stelle des Westchores eine diesem Raume entsprechende Vorhalle getreten. Es ließe sich demnach in Bezug auf die Grundrißanordnung unseres Westbaues folgende Verwandtschaftsreihe in zwei Graden aufstellen: Trierer Dom, Mainzer Dom, St. Michael in Hildesheim: erster Grad; St. Paulin in Trier, Limburg a. d. Haardt, St. Michael auf dem Heiligenberg: zweiter Grad.

Anders gestalten sich diese beiden Gruppen, wenn wir den Aufbau in Betracht ziehen. Im Äußeren zeigt unsere Kirche eine dreitürmige Westfront, einen Hauptturm von der Breite des Mittelschiffes über dem Querbau zwischen den Treppentürmen. Mit dieser Anordnung gingen ihr der Mainzer Dom und St. Michael in Hildesheim voraus[110]). Dagegen sind der Trierer Dom, St. Paulin und Limburg mit vier Westtürmen versehen. An die Stelle des einen Hauptturmes über dem Mittelschiff treten zwei andere über den Seitenräumen.

Mit der Verschmelzung von Westchor und Westwerk im Innern aber steht unser Münster in diesem Denkmälerkreise ganz allein. Überhaupt ist diese Verbindung leicht begreiflich selten. Vor der Laacher Gründung begegnet sie meines Wissens nur einmal an dem sehr originellen Westbau der Abteikirche von Hersfeld[111]). Hier haben die Westanlagen, Vorhalle, Chor und Empore, den kürzesten architektonischen Ausdruck gefunden[112]). Ein späteres Beispiel bietet St. Godehard in Hildesheim, 1172 vollendet[113]). Über den Zweck unseres Westchores und der geräumigen, 19 m langen, in der Apsis 10 m und sonst 5 m breiten Empore besitzen wir leider keine historischen Nachrichten. Hundert Jahre nach der Gründung stand im Westchor der Altar des hl. Martin[114]). Das schöne Grabdenkmal des Stifters mit dem Baldachin wurde erst im Jahre 1695 aus der Mitte des Langhauses hierhin versetzt[115]).

Bei der Rekonstruktion der vermeintlich geplanten Laacher Säulenbasilika hat Huppertz auch dem Westchore eine gründliche Verbesserung zuteil werden lassen, so daß von dem wirklich ausgeführten Deckenwerk der Kirche nur die zwei rechteckigen Gewölbe vor den Westportalen übrig bleiben.

---

109) Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speier, S. 2 ff. und Taf. 31; Huppertz, a. a. O. S. 49 ff. Die von letzterem gegebene Rekonstruktion des Mainzer Ostbaues, Taf. 11, dürfte in Bezug auf den Raum vor der Apsis schwerlich bei jemand Zustimmung finden. Wo ist denn in der deutschen Architekturgeschichte ein Ostchor bekannt, das mit sechs Säulen bepflanzt war?

110) Die im Jahre 1674 von den Franzosen zerstörte große Abteikirche von St. Maximin hatte nach den Stichen des P. Claudius Anthoni ebenfalls einen mächtigen Westturm von der Breite des Mittelschiffes, der auf der Empore mit einem Altare zu Ehren des hl. Michael versehen war. S. Renard, a. a. O., und die dort angeführten weiteren Quellen.

111) Nach Meyer-Schwartau sind die Westteile zeitlich im unmittelbaren Anschluß an den Ostbau 1038 anzusetzen. A. a. O. S. 10.

112) Dehio u. v. Bezold, Atlas, Taf. 48 und 55.

113) Dehio u. v. Bezold, Atlas, Taf. 52.

114) Dedicationes monasterii Lacencis, Mon. Germ. SS. 15², S. 970—71.

115) Siehe Maria Laach und die Kunst, S. 38—39 und Abb. 35.

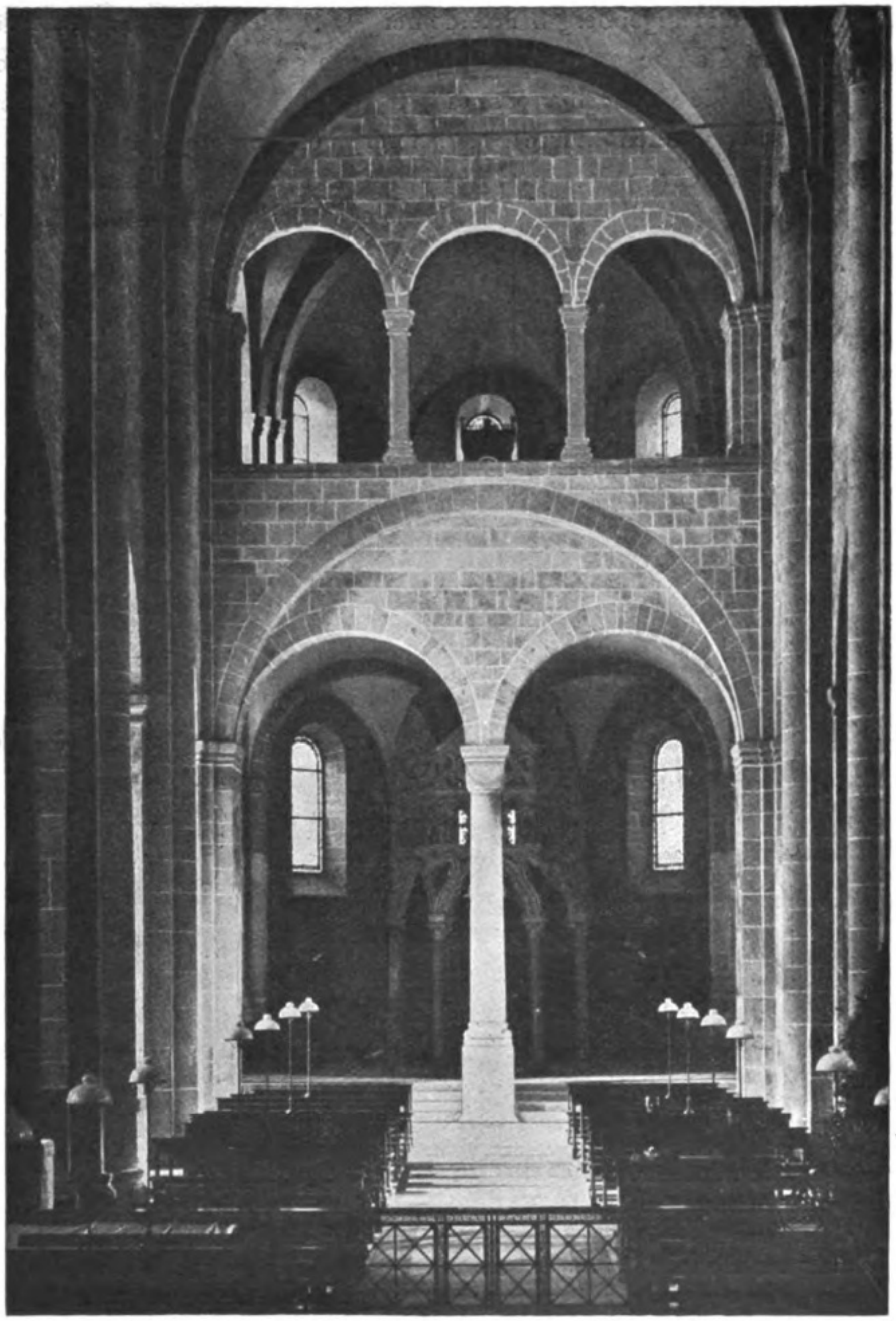


Abb. 34. Innenansicht des Laacher Westchores mit Ergänzung der ursprünglich geplanten Bogen auf der Emporenbrüstung.

An die Stelle der jetzt vorhandenen einen östlichen und westlichen Mittelsäule vor der Apsis setzt der genannte Verfasser je zwei und zur Verbindung beider Paare miteinander von Osten nach Westen zwei weitere Zwischensäulen. Nach seiner Annahme wären demnach ursprünglich im ganzen sechs Säulen statt zwei geplant

gewesen. Diese Anlage ist aber nur möglich, wenn der Mittelraum von den Seitenräumen durch Mauern getrennt wird. Auch diese nimmt Huppertz an, setzt sich aber dadurch in Widerspruch mit unumstößlichen, auch von ihm ausdrücklich verteidigten Tatsachen [116]). Die Westapsis schließt an den Ecken mit mächtigen Pfeilern ab, die in weißem Kalkstein ausgeführt sind und ganz sicher wie der ersten Bauzeit so auch dem ersten Bauplane angehören. Sie fordern unabweislich die gegenüberstehenden Freipfeiler, denen ihrerseits in den Seitenschiffen wieder Wandpfeiler entsprechen. Diese zeigen ebenfalls fast bis zum Kämpfer den weißen Kalkstein. Darin ist schon die ganze heutige Anlage des Westchores vorgebildet. Demgemäß waren von Anfang an zwischen dem Mittelraum und den Seitenräumen des Westchores die großen Bogen geplant, die wir auch jetzt da finden. Damit stürzen aber die Mauern, die Huppertz an ihre Stelle im ersten Plane setzen möchte, zusammen, und mit ihnen fällt die ganze oben beschriebene Konstruktion.

Ihr Urheber gesteht selbst ein, warum er sie unternommen, obschon ihm die Aussichtslosigkeit auf Erfolg nicht verborgen sein konnte. Die Mehrteilung des Westchores paßt sich besser, so schreibt er S. 90, den kleinen Arkaden einer Säulenbasilika an, während die zweiteilige Gliederung den jetzigen großen Mittelschiffsbogen entspricht. Das ist unzweifelhaft richtig. Da nun die Teile, die wir vom ursprünglichen Plan kennen, nur mit der heutigen Anlage des Westchores vereinbar sind, so muß Huppertz selbst zugeben, daß darin ein deutlicher Hinweis auf das Gewölbesystem des Langhauses enthalten ist. Derselbe fällt um so schwerer ins Gewicht, als seinerseits auch das Langhaus, wie wir früher gesehen haben, in der Zehnteilung durch Doppellisenen die Anpassung an das System der Laacher Steindecke unleugbar erkennen läßt.

Um die unbegreifliche, spätere Verleugnung der früher angenommenen Ergebnisse im Westchore zu vermeiden, hätte der erwähnte Verfasser besser getan, seinem Vorgänger in der Verteidigung des Laacher Langhauses als ursprünglich geplanten Säulenbaues, Fr. J. Schmitt, auch in Bezug auf das Westchor zu folgen. Derselbe vereinigt die heutige Anlage des Westchores mit flacher Decke im Langhause [117]). Daran hinderte aber Huppertz unter anderem das verlockende Unternehmen, den wieder entdeckt geglaubten Urplan unserer Kirche in wichtigen Punkten auf die Abteikirche von Limburg a. d. Haardt zurückzuführen. Wie diese im Langhause die Elfteilung und in der westlichen Vorhalle die Dreiteilung aufweist, so sei auch anfangs der Laacher Grundriß gedacht gewesen. Nun habe ich aber im vierten Kapitel den Beweis erbracht, daß die Übertragung der Limburger Elfteilung auf unsere Kirche unzulässig ist.

Erwägen wir zudem noch folgende Gründe. Die großzügige, dreifache Bogenstellung am Eingang zum Westchor bringt den Rhythmus des Mittelschiffes in

[116]) Vgl. Huppertz, a. a. O. Taf. XI, 6 mit Taf. III u. V, Text S. 43—44.

[117]) Vgl. die Zeitschrift: Die Christl. Kunst, 1907—8, S. 2.

einem gewaltigen Schlußakkord zum Ausklang. Sie ist künstlerisch sozusagen unzertrennlich von den großen Bogen des Langhauses. Selbst die ursprünglich gedachte Bekrönung dieser Bogenstellung scheint mir einen Hinweis auf den Gewölbeplan des Langhauses zu enthalten. Der jetzige Abschluß mit der Emporenbrüstung wirkt unbefriedigend, weil die untere Partie so reich gegliedert ist, die obere dagegen jeder Gliederung entbehrt und infolgedessen wie eine große Leere empfunden wird. So war die Lösung ursprünglich nicht gedacht. Das können wir aus dem jetzigen Zustande noch deutlich ersehen. Auf der Brüstung der Empore stehen an den Eckpfeilern zwei Bauglieder. Das eine dient dem großen Scheidbogen als Stütze, das andere davorstehende entbehrt jeder architektonischen Aufgabe. Der Zweck des letzteren kann unmöglich ein ästhetischer sein, weil unter den jetzigen Bedingungen das Gegenteil erreicht wird. Wer sich auf der Empore befindet, sieht unter einem 1,20 m breiten Bogen einen 75 cm breiten Dienst. Erst nach längerem Überlegen erkennt man die dem großen Bogen entsprechende Stütze hinter dem vorgelagerten, funktionslosen Dienst. Aber auch nach dieser Erkenntnis bleibt der Anblick dieses Eckpfeilers verwirrend. Abb. 34.

Betrachten wir die Emporenanlagen der Grabkapelle des hl. Lutwin in Mettlach, der Kirchen in Limburg a. d. Haardt, St. Maria im Kapitol und St. Ursula in Köln, Gernrode, in der Frankenberger Kirche bei Goslar, so wird uns bald klar, daß, wie an den genannten Bauten, so auch auf der Brüstung unserer Empore eine dreifache Arkade geplant war. Sie sollte an den Eckpfeilern auf den jetzt funktionslosen Diensten und in der Mitte auf zwei Säulchen stehen. Fassen wir nun den Querschnitt der Kirche vor dem Westchor ins Auge, so ergibt sich mit dieser Ergänzung eine wirkungsvolle, doppelte Steigerung von Bogen und Linien (Abb. 35). Die Abseiten und die Durchgänge zum Chor bilden vier gleich große Arkaden, die mit dem mittleren kräftigen Blendbogen einen ersten Aufschwung nehmen. Nun folgt in bester Proportion ein zweiter. Die untere Partie bildet den Maior der nach dem Goldenen Schnitt geteilten Gesamthöhe. Unten zwei große, oben drei kleinere Bogen je in der Umrahmung eines größeren von der Spannung der Mittelschiffsbreite. Fürwahr ein Aufbau voll Größe und Schönheit! Wer wollte nicht bedauern, daß die Ausführung in der Blüte erstickte? — Stellen wir jetzt die Frage, auf welches Deckenwerk der obere Abschluß dieses Aufbaues am ehesten hinweist, so muß die Entscheidung wieder zugunsten der Gewölbe ausfallen.

Zu den kleineren Arkaden des Langhauses und des Westchores, wie Huppertz sie sich im ursprünglichen Plane denkt, waren nach seiner Annahme auch kleinere Fenster in der Westapsis vorgesehen. »Die Sohlbänke der jetzigen Fenster, so schreibt er S. 91, sind nicht als solche eigens gehauen und eingemauert, sondern in die fertige Mauerschicht eingemeißelt worden. . . . . . . Es waren demnach anfangs höher gelegene Sohlbänke, mithin auch wohl kleinere Öffnungen geplant«. Die ganze Ausführung gründet sich auf die Abschrägung der Sohlbank. Wie ist denn die Sohl-

bank der ältesten, im ursprünglichen Zustand erhaltenen Fenster angelegt worden? Dieser Vergleich, den der erwähnte Verfasser unterlassen hat, gibt die beste Antwort auf die aufgeworfene Frage. Die Sohlbank der Fenster in der Ostwand des Querschiffes zeigt überhaupt keine Abschrägung; ebensowenig die des Fensters in der Westwand des nördlichen Querhausflügels. (S. Abb. 25.) Bei den anderen

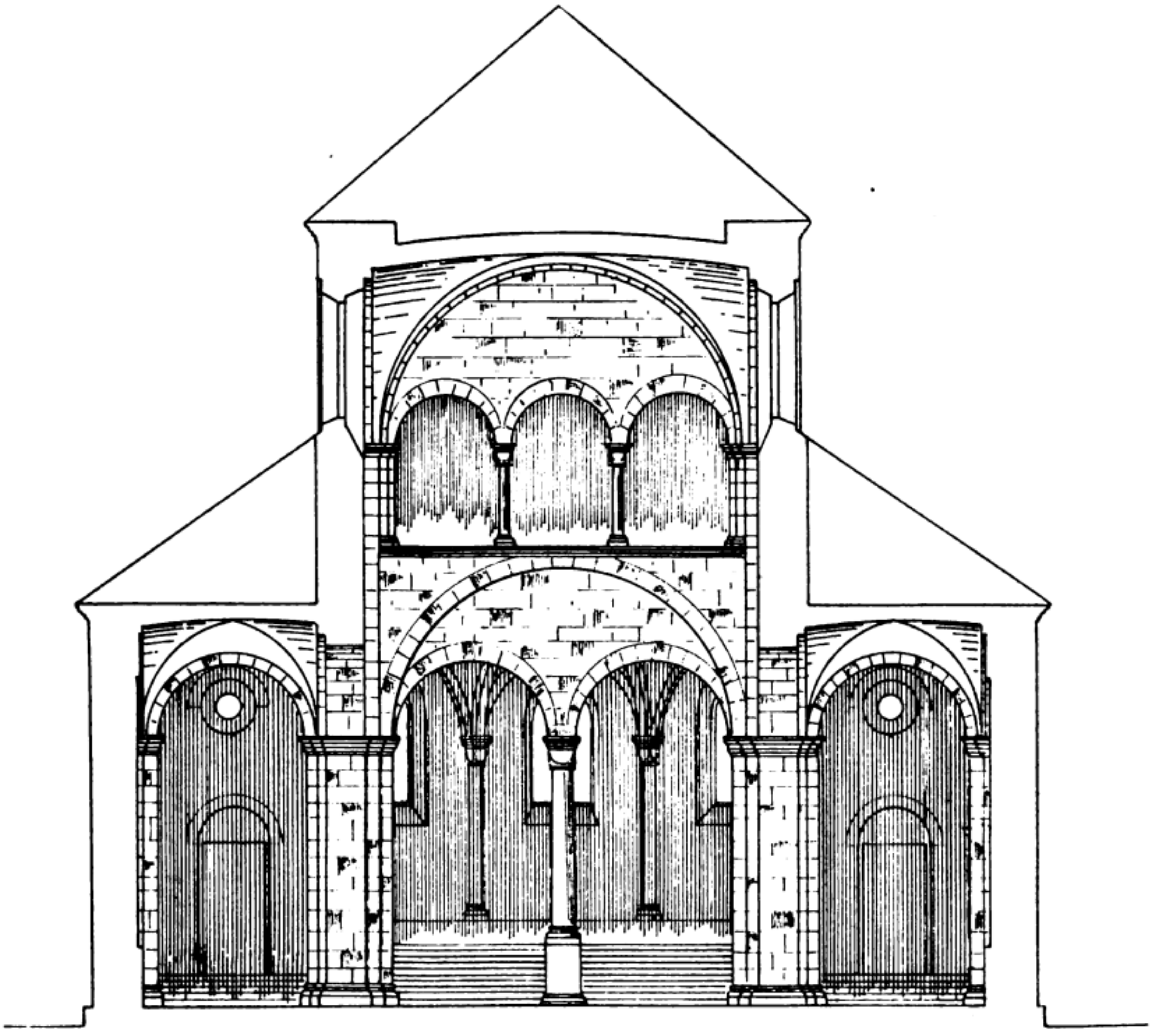


Abb. 35. Querschnitt vor dem Westchor mit Ergänzung der ursprünglich geplanten Bogen auf der Emporenbrüstung.

Fenstern ist nur die Kante der äußersten Quaderschicht ein wenig abgeschrägt[118]). Demnach ist anzunehmen, daß auch die unteren Fenster der Westapsis ursprünglich keine Abschrägung erhalten sollten. Wenn man später eine solche anbrachte, so läßt sich daraus nichts gegen die ursprünglich geplante Höhe der jetzigen Sohlbank ableiten. Vielmehr weist hierauf überzeugend die Tatsache hin, daß man gerade an dieser Stelle bei der Aufführung des Westbaues eine Pause eintreten ließ,

[118]) S. Maria Laach und die Kunst, Abb. 11.

wie die verschiedenen Baustoffe dartun. Zudem stimmt die Fensterhöhe der Westapsis genau mit derjenigen der Seitenschiffe überein.

Und warum soll man in der Westapsis zugunsten der jetzigen Fenster nicht dreikappige Gewölbe geplant haben? Die Einwölbung einer Krypta mit drei Fenstern in der Apsis hatte bekanntlich schon lange vorher und sehr oft dieselben Anforderungen an die Wölbekunst gestellt. Rechts und links vom mittleren, vierkappigen Gewölbe mußten in der Apsis zwei dreikappige Steindecken konstruiert werden. So auch in unserer Krypta. In der Westapsis brauchte somit der Laacher Baumeister nur dreimal das in etwas größerem Maßstabe zu wiederholen, was er in der Krypta zweimal geplant hatte.

Und wie hätte er denn sonst die Einwölbung vornehmen sollen? Entweder wie auf der Empore oder wie in der Ostapsis. Das Kugelgewölbe mit Stichkappen auf der Empore muß aber Huppertz folgerichtig für das Erdgeschoß noch mehr ablehnen als die dreikappigen Steindecken, weil es diese an Vollkommenheit übertrifft. Auch der Laacher Meister hat es aus guten Gründen nicht gewählt. Die großen Bogen, von der Spannung der Mittelschiffsbreite, die sich aus dem Kugelgewölbe ergeben, wie die Empore zeigt, gehen gar nicht mit den Arkaden des Langhauses zusammen, während die gegenwärtigen Doppelbogen auf einer Mittelsäule vorzüglich zum Rhythmus des Langhauses stimmen.

Es bleibt also noch das Kugelgewölbe ohne Stichkappen, wie die Hauptapsis es zeigt. Konstruiert man aber ein solches in die Mitte der Gesamthöhe des Westchores hinein, so reicht die Koncha bis auf die Sohlbank der jetzigen Fenster herunter. Wäre diese Einwölbung beabsichtigt gewesen, dann hätten die Lichtöffnungen der Apsis bedeutend tiefer als jetzt, und nicht höher, wie Huppertz schreibt, angesetzt werden müssen. Überhaupt wäre in diesem Falle das Westchor ganz anders angelegt worden. Statt den Boden zehn Stufen über die Bodenhöhe des Langhauses zu erheben, hätte man denselben, wie in St. Godehard in Hildesheim, fünf Stufen tiefer als das Schiff legen müssen [119]). Diese letztere Lösung würde aber noch viel ungünstiger wirken als die erstere. Das Westchor erhielte dadurch das Gepräge einer Art Krypta, während es sich jetzt wie das Ostchor zehn Stufen erheben und überdies von seiner Lichtfülle den dunkleren Seitenräumen mitteilen kann. Wie in der ganzen Kirche, so gelangt auch hier eine gründliche Untersuchung dazu die Einheit des Planes festzustellen. Vor anderen Westchoranlagen besitzt die Laacher hohe Vorzüge in der gehobenen Bodenfläche, der reichlichen Beleuchtung des Chores und vor allem in der vorzüglichen Anpassung an das Langhaus.

Nach dem Grundriß, Taf. III, nimmt Huppertz an, daß die Türgewände der beiden westlichen Portale gleichzeitig mit dem Paradies erneuert wurden. In der Baubeschreibung sagt er, S. 44, von den Seitenräumen des Westbaues» führen kleine Türen, deren Wände und Sturz wie der Wandsockel aus rötlicher Lavaschlacke

[119]) S. den Längenschnitt von St. Godehard bei Dehio u. v. Bezold, Atlas I, Taf. 52.

bestehen; in die runden Türme, größere Portale, Wände und Sturz ebenfalls aus Lavaschlacke, in die Gänge des anstoßenden Paradieses«. Von dem, was hier über die Kirchenportale behauptet wird, ist weder das erstere noch das letztere richtig. Ebensowenig stimmt die Beschreibung der Türen, welche in die Treppentürme führen. Die Wände dieser Türen bestehen wie der Sockel des Westbaues aus der grobkörnigen Augitlava des Laacher Veitskopfes. Dagegen sind die Gewände der Kirchenportale bis zum Sturz in dem weißen Kalkstein ausgeführt, der auch sonst am Westbau und am Querschiff auftritt. Durch dieses Material sowie durch den an demselben auftretenden Randschlag ist die Datierung des bemerkenswerten Gewindes an der südlichen Türeinfassung für das Ende des 11. Jahrhunderts gesichert. (Siehe Abb. 36 [120]).



Abb. 36. Gewinde an der Einfassung des südlichen Kirchenportales.

Das Nordportal zeigt über dem geraden, aus einer Augitlavaquader bestehenden Sturze im Bogenfeld ein kleines, mosaikartiges Buntmauerwerk. Es sind 26 quadratische Steinchen von 12 cm Seitenlänge, die abwechselnd aus weißem Kalkstein und rotem Sandstein bestehen und drei horizontale Schichten bilden. (Abb. 37). Wie weit dieses interessante Stück beim Anbau des Paradieses verkleinert wurde, ließ sich nicht feststellen. Ähnliches Buntmauerwerk in weißen und roten Steinen schmückt bekanntlich die Felder der großen Blendbogen über den Türen des Westchores des Trierer Domes und die ganze Fassade der fränkischen Torhalle in Lorsch [121]). Nur sind in Trier die Steine ziegelförmig und in Stufenreihen übereinander geordnet; die Lorscher Vorhalle bringt verschiedene Zusammensetzungen in Anwendung. Weitere Beispiele dieser Mauermosaik sind meines Wissens in Deutschland nicht bekannt geworden.

Die ersten Jahrzehnte der Laacher Klostergeschichte sind in den vorstehenden Ausführungen klargelegt worden. Die Bautätigkeit am Kloster und an der Kirche, die damit zusammenhängt, vollzog sich unter der einheitlichen Leitung der Mönche von St. Maximin bei Trier, welche die Gründung besiedelten. Nach dem Tode der beiden Stifter, Heinrichs (1095) und Adelheids (1100), stand das Querschiff, abgesehen von den Gewölben, kurz vor der Vollendung. Das Langhaus war mit dem Westchor bis zur Schließung der Scheidbogen des Mittelschiffes angelangt.

[120]) Eine ähnliche Einfassung aus »gewundenen Rundstäben« findet sich am Portal des Westturmes der um das Jahr 1000 gegründeten Klosterkirche zu Zyfflich am Niederrhein. Clemen, Kunstd. d. Rhprvz. Kr. Kleve, S. 158, Abb. 84.

[121]) Dehio u. v. Bezold, Atlas ,III, Taf. 278, 1 u. 213, 1; u. Adamy, Die fränkische Torhalle, Darmstadt, 1891.

Da der Erbe der Stifter, Pfalzgraf Siegfried, sich um die Fortsetzung nicht kümmerte, ruhte der Bau, bis die Mönche in der Lage waren, aus eigenen Mitteln die Weiterführung zu betreiben. Die Einheit des Kirchenplanes, die bis vor zehn Jahren allgemein angenommen wurde und sich auch in allen Teilen dem vorurteilsfreien Forscher aufdrängt, ist durch diese Feststellungen endgültig gesichert.

Freilich erhebt das Gewölbesystem des Langhauses die Kirche für Deutschland in die Reihe der Schöpfungsbauten. Dieser Vorzug wird verständlicher, wenn wir die Zeitumstände in Betracht ziehen. Die rheinische Baukunst hatte am Ende des 11. Jahrhunderts unseres Wissens noch keine Erfahrungen in der Überwölbung des Mittelschiffes aufzuweisen. Man war daher im Entwerfen freier und kühner.



Abb. 37. Mosaikartiges Buntmauerwerk im Bogenfeld des nördlichen Kirchenportales.

Das zeigt die baukünstlerische Tat, die sich seit 1085 am Speierer Dom vollzog. Sie konnte einen so hervorragenden Meister, wie der Laacher sich sowohl in der Gesamtanlage seines Werkes als in der Beherrschung der Technik zu erkennen gibt, wohl zu seiner Schöpfung veranlassen. Zudem beweist das gleichzeitig oder wenig später begonnene Langhaus des Mainzer Domes, daß man sich bei der Eindeckung des Mittelschiffes mit rechteckigen Gewölben viel mehr zutraute, als in unserem Falle erfordert war. Es ist daher vergebliche Mühe, dem Laacher Münster den vornehmsten Platz neben den Erstlingen des deutschromanischen Gewölbebaues, den Domen in Speier und Mainz, und der rheinischen Baukunst eine ihrer originellsten Schöpfungen streitig machen zu wollen [122].

[122]) Dem Leser meiner Darlegungen möchte ich empfehlen, sich zur Ergötzung die von Irrtümern wimmelnden Ausführungen E. Mâle's über unsere Kirche anzusehen. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, Heft 12 (1916), S. 441—42). Er wird dann an einem sprechenden Beispiele erkennen, wie es um das Wissen und die Unparteilichkeit dieses französischen Gelehrten steht, dem es vorbehalten blieb, allen Ernstes den Beweis zu versuchen, daß dem germanischen Geiste jede künstlerische Erfindungsgabe und der deutschen Kunstforschung alle Ehrlichkeit abgehe. Studien über die deutsche Kunst, a. a. O. Heft 11 u. 12 (1916), Heft 2 u. 3 (1917).

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Fortsetzung.)

59.

Kempnater, Hans, Maler zu Nürnberg. 1489.

Das Stadtgericht zu Nürnberg erteilt dem Maler Jörg Lemynnger zu Kaufbeuren zwecks weiterer Verfolgung eines Schuldanspruchs gegen Hans Kempnater, Maler zu Nürnberg, z. Zt. in Zürich, Urkunde darüber, daß seine Schuldforderung zu vollem Recht bestehe. 1489, 8. April. Libri lit. 6, Fol. 56 b.

[Schultheiß und die Schöffen des Gerichts zu Nürnberg beurkunden,] »das fur uns kam in gericht Johann Murner und Johann Pistoris, burger und des gerichtz gesworner procurator, und brachten mit unsers gerichtsbuch, das von wegen Jörgen Lemynngers, des Malers, burgers zu Kewffbewrn, um 22 guldin r. landswerung, so ime Hanns Kempnater, der Maler, burger zu Nürmberg, in laut ains schultbriefs, darumb habende und in disem gericht auch furgebracht, schuldig worden und beliben, ain gerichtlich furgebot ertailt und von disem gericht versigelt ausgangen, demselben Hannsen Kemnater durch ainen statboten von Kawffbewrn, genant Cunrat Hermaler, auf sonntag vor s. Egidien tag nachstvergangen zu Zyrich in der stat in sein selbs hand geantwurt und darnach durch sie, die genanten Murner und Pistoris, als volmächtig undergesatzt anwälde Jacob Lieben[s], statdieners zu Kawffbewrn, von desselben Lemyngers wegen in kraft solchis fürbots und schultbriefs auch der clag, deßhalb in das gerichtzbuch auch eingeschriben, soliche schuld der 22 fl. r. mitsamt den schäden auf den genanten Hannsen Kemnater, der dann durch sich selbs noch niemand von seinen wegen antwurtweis dawider erschinen, an disem gericht endlich erclagt und ervolgt worden, alles wie ditz gerichtz herkomen, gewonhait und recht wer, soverr das ganz kain laugen mer darfür gehöret, und baten im mit fürsprechen fragen ainer urtail: nachdem Kemnater auslendisch, auch hie nicht beerbt noch beaigent were, und man deshalb dem Lemynger um solich sein erclagt und ervolgt schuld und scheden mit der execution in disem büttelstab und gerichtzzwang nicht verhelfen möcht, ob im dann solich vorberürten erstanden vollung icht billich urkund und briefe von gerichtz wegen gegeben wurde, der er sich wider Hannsen Kempnaters leib, hab und gut um vergnügung seiner schuld und scheden an andern auswendigen gerichten gebrauchen und darauf ime mit der execucion weiter verholfen werden solt und mecht, wie recht und billich wer. das ward im also ertailt. detur litera. testes her Endres Gewder und her Erckenprecht Coler. quarta post Ambrosii 1489.«

60.

Klügel, Maler in Nürnberg. 1394. Gümbel Nr. 55, Anm. 24?

Malt Wappen auf die Armbrüste der Stadt, 1394, zwischen 11. September und 7. Oktober. Nbg. Jahresregister Bd. I, Fol. 586 a.

»Item dedimus 1 ℔ und 2 schillinge haller dem Klügel maler um schiltlein auf die armprust [59]).«

61.

Kögel, Konrad[60]), Maler in Basel. 1493.

Barbara und Elisabeth die Köglin, Cunrat Köglers, Bürgers zu Memmingen sel., Töchter, bevollmächtigen vor dem Nürnberger Stadtgericht ihren anwesenden Bruder Cunraten Kögel, den maler, zur Zeit in Basel wohnhaft, die den genannten beiden Schwestern von ihrer in Basel verstorbenen Schwester Agata Keglin, Cristan Hohenfürsts, des seydenneers (Seidennähers) Witwe, anerstorbenen Erbteil als sein Eigengut gütlich oder rechtlich einzubringen und verzichten auf alle Ansprüche an dieses Erbe. testes her Erckenprecht Coler und her Erasm Haler. 4ª post Oculi [= 13. März] 1493. Libri lit. 8, Fol. 243 b ff.

62.

Kötz (Ketz), Sigmund von, Maler zu Nürnberg. 1484—1487. Gümbel Nr. 259 (1468).

a) [61])

Erhält 15 fl. für eine der Kirche zu Gammesfeld gemalte Tafel. 1484, 13. März. Libri Conserv. 1, Fol. 17 a.

»Sigmund von Ketz, Maler, confitetur, das im maister Thoma Gram von Rotennburg von wegen der gemeinde zu Gammesfelt [62]) 15 fl. für eine tafel, so er derselben gemeinde und gotzhaus gemacht, par ausgerichtet und bezalt hab und sagt dasselb gotzhaus derselben tafel halben ganz allerding quit, ledig und los. testes: Sebolt Schreyer und Sebald Schlüßelfelder, sabbato post Gregorii [14]84.«

b)

Urban Beck von Lauf verkauft mit Einwilligung Margarethas, Hieronymus

[59]) In dem Rechnungsmanuale des Hlg. Geistspitals zu Nürnberg vom J. 1448 wird ein »Klügel, moler« genannt. Er erhält 3 ℔ und 23 pf. »von den ramen zu leimen und von den secken zu zaichen«.

[60]) Vielleicht verwandtschaftlich zu Nr. 21 der Würzburger Liste (Hans Kegel) gehörig.

[61]) Auf die unter a, c und h abgedruckten Einträge der Libri Conserv. hat schon Wernicke, Zur Nürnberger Künstlergeschichte, Mitt. des Ver. zur Gesch. der Stadt Nbg., Bd. X, hingewiesen. Nicht richtig ist allerdings seine Angabe, daß in einem dieser Protokolle der Maler »Herr Hans Siegmund von Ketz« genannt werde. An der betreffenden Stelle ist »Her Hanns« (= der eingangs der Urkunde genannte Pfarrer Hanns Freydannck; bekanntlich erhalten Geistliche in m.a. Urkunden das Prädikat Herr) Subjekt und Sigmund (recte Sigmunden) v. K. Objekt. Zwischen den Worten Hanns und Sigmunden ist zu ergänzen »setzt zu Bürgen«.

[62]) Dorf innerhalb der alten Stadt Rothenburgischen Landhege, heute württemb. Oberamts Gerabronn. Das Patronat stand den Johannitern in Rothenburg zu.

Kreß' Witwe, als Eigentümerin an Sigmund von Kötz, den Maler, Bürger zu Nürnberg, und Margaretha, dessen Ehefrau, sein Erbrecht an einem ihm (Beck) von seiner verstorbenen Tochter Elisabeth, Herman Lincks, des Pergamentmachers, Ehefrau, erblich angefallenen Eckhaus und Hofstatt an der Neuen Gasse beim Neuen Spital neben Matheis Goldschlagers Haus. 6ª post concepcionis Marie [= 10. Dezember] 1484. Der Maler bezahlte den Kaufpreis (290 fl. rh.) in 2 Fristen 1486 und 1488. Libri lit. 2, Fol. 79 a.

c)

Hanns Freydannck, Pfarrer zu Althaim[63]), setzt Sigmund von Ketz, Maler, zu Bürgen dafür, daß er (Freydannck) sich mit etwaigen, künftig auftauchenden Erben Hanns Strassers (über dessen Hinterlassenschaft er sich mit den andern Erbnehmern nunmehr geeinigt hat) vor des Reiches Richter zu Nürnberg auseinandersetzen und ihnen ihren gebührenden Anteil verabfolgen wolle. 5ª post Andree (= 1. Dezember) [14]85. Libri Conserv. 1, Fol. 132 a[64]).

d)

»Sigmund von Kotz confitetur Haintzen Smid, beckschlager, anstat und von wegen Jorigen Sultzpergers 64 guldin r[einisch] zu bezalen.« [Folgt Festsetzung der Zahlungsfristen.] IVª post Dorothee (= 7. Februar) [14]87. Ebenda, Fol. 308 b.

e)

1487, 24. April, siehe Trolling, Kartenmaler, lit. b.

f)

»Sigmundt von Ketz, Maler, Bürger zu Nuremberg« verkauft am Samstag nach St. Lorenz (= 11. August) 1487 mit Einwilligung Margarethas, Hieronymus Kreß' Witwe, als Eigentümerin an Kuntz Beringer und Anna, dessen Ehefrau, das Erbrecht an einem Höflein hinten an seinem Eckhaus, bis an Hans Deckers Haus, unter gewissen Auflagen, »so sie auf das vermelt höflein pauen würden«. Beurkundet beim Stadtgericht am Montag nach Erhardi (= 12. Januar) 1489. Libri lit. 6, Fol. 34 b.

g)

Dem Maler wird die Beweislast in seinem Prozeße gegen Urban

[63]) Wernicke nimmt an, daß dies Altheim zwischen Windsheim und Neustadt a. A. ist. Es könnte aber auch Kleinaltheim bei Heidenheim (oder weniger wahrscheinlich) eines der schwäbischen Altheim gemeint sein.

[64]) Später erscheint der Maler in einen Rechtsstreit mit diesem Altheimer Pfarrer verwickelt; der Grund ist nicht angegeben. Das Nbg. Stadtgericht fällt am 6. August 1487 folgendes Erkenntnis: »... so der clager (= Freydung [sic!]) bring, das der antworter (= der Maler) zu Bamberg des panns entledig sei, so entricht im der antworter 14 fl. minder 60 pf. pillich oder der clager hab darum sein vollung zum antworter....« secunda Sixti [14]87. Libr. Conserv. 1, 348 a.

Am 5. Oktober gleichen Jahres bestätigt »Herr Hanns Freydung« den Empfang des Geldes. Ebenda.

Beck wegen einer Geldschuld (vgl. lit. b) zugeschoben. 1487, 3. August. Libri Conserv. 1, Fol. 348 a.

»In der sach Vrban Becken von Lauff contra Sigmund von Ketz ist zu recht erkannt: bring (= erhärte durch zeugen, Briefe etc.) der antwurter auf sein erpieten, das der clager verwilligt hab, [dass er] das, so er im noch schuldig sei, den von Lauff abarbaiten müg, das werd gehört und beschehe verrer, das recht ist, brecht er das nit, so beschehe verrer, das recht ist, per herrn Endresen Gewder, herrn Vlman Stromer und herrn Paulus Rietter. sexta post vincula Petri [14]87.«

h)

Derselbe verspricht Urban Beck bis Weihnachten 35 gld. gemäß dem gerichtlichen Ausspruch wegen eines Bildes zu bezalen. 1487, 5. Oktober. Ebenda, Fol. 364 a.

»Sigmund von Ketz confitetur Johanni Murner, als anwald Vrban Becken von Lauf, 35 gld. auf den ausspruch, einer tafel halben (zu) bescheen, halb auf Martini und den andern halb tail auf weihenachten, alles nachst künftig, als in erfolgtem und erclagtem rechten zu bezalen; doch wo sich in solichem ausspruch minder oder mer dann die bestimten summ erfinden wurd, das solt den parteien nach anzal ab- oder zugeen. testes: herr Paulus Rietter und herr Hector Bömer. act. VIª post Francisci [14]87.«

i)

Dessen Witwe erscheint in einen Rechtsstreit wegen eines Bildes verwickelt. 1488, 30. April. Ebenda 2, Fol. 43 b.

»In der sachen Michel Geysswürgels contra Margreth, Sigmündin von Ketz seligen verlaßene wittib, ist zu recht erkannt: wolle die frau nochmals in laut vorgefallner urtail ichtzit weisen in acht tagen, den nachsten, oder eehaft, so sie daran verhindert hett, furbringen, das wurd gehört« (Wenn nicht, solle dem Kläger zu seinem Recht verholfen werden) »und des schreiners auch der Putnerin [wegen] werd[e] der tafel halb pillich ausfundig gemacht zwischen in beden, was darin recht sei . . . act. 4ª ante Philippi et Jacobi [14]88.«

Kolmar, Adolff, Hans Maler von Kolmar, siehe bei diesem.

63.

Konrad, Maler zu Bamberg. 1412 [65]).

Klagt einen Lohn ein. 1412, 23. September. Extrakt über etliche Landgerichtsbücher 1400—1447, K. Kr.-A. Bamberg, Selekt B, Gerichtsbücher, Fol. 83a.

»Anno domini MCCCCXII feria VI. post Mathey.

[65]) Vgl. auch u. Pleydenwurff, Hans, Anm.

Cuntz Maler zu B[amberg] postulat zu dem Fritzen Appell zu Knetzgaw[66]) umb 2 ℔ bedimt[67]). damnum 10 ℔.«

64.

Konrad, Maler von Illschwang[68]). 1469.

Der Nürnberger Rat gibt ihm dreitägiges freies Geleit. 1469, 21. Oktober. Nbg. Briefbücher 33, Fol. 121 a.

»Dem ersamen Hannsen Rosner, richter zu Ilswannek.

Unser früntschaft zuvor, lieber Hanns! dein schreiben von Conntzen malers wegen von Illswanngk im gleit zu geben sich zu verantworten, an uns gelangt, haben wir vernomen und dir zu willen, so derselb Conntz maler innerhalb acht tagen den nechsten zu uns komen will, soll er zu und von uns, für uns und die unsern und bei uns für mengelich zwen tag unser slecht sicherheit und geleit haben. geben ... am samstag nach Luce ewangeliste [14]69.«

65.

Konrad, Maler von Neustadt a. Aisch. 1443.

a)

Wird verklagt. 1443, 7. Mai. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 116, Fol. 79 a.

»Judicium in Nüremberg feria tercia post festum s. Walpurgis [14]43.

Hanns Lieblein von Dispeck ... [klagt neben andern] ad Cuntzen Maler von der Newenstat a. A.« (Grund der Klage nicht angegeben.) Am Rande: »Diese alle sint gewisen fur Heintzen von Seckendorf, den amtman zu der Newenstat, in scriptis per dominum Joh[annem] marchionem« (= Markgraf Johann, ältester Sohn Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg, Regent des Fürstentums Bayreuth).

b)

Derselbe als Heiligenpfleger der St. Gangolphkapelle vor Neustadt a. A.[69]) erhebt Ansprüche auf die Hinterlassenschaft Otto Kastners gen. Küngsstall. 1443, 20. November. Ebenda, Fol. 172 b.

[66]) Pfarrdorf in Unterfranken.

[67]) Soll wohl heißen »bedingt« = ausgemacht.

[68]) Oberpfalz, Bezirksamt Sulzbach.

[69]) Einen Maler als Heiligenpfleger zu sehen, dürfte nicht allzusehr befremden. So kennen wir z. B. auch den unten (Nr. 119) genannten Meister Ulrich den Schnitzer als Kerzenmeister oder Vorsteher der St. Sebastiansbruderschaft in Ansbach (vgl. meine Ansb. Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts, Rep. f. KW., Bd. 29). Die hier genannte St. Gangolphkapelle, auch St. Wolfgangskapelle genannt, überwiesen die Markgrafen Albrecht und Johannes Alchymista von Brandenburg im J. 1458 dem Franziskanerkloster zu Nürnberg zur Gründung einer klösterlichen Niederlassung (Kl. Riedfeld). Die ausführliche Beschreibung eines von dem Nürnberger Kirchenmeister von St. Sebald, Sebald Schreyer, für Riedfeld 1490 gestifteten Frauenaltares siehe in meinem Aufsatz »Kirchliche Stiftungen Sebald Schreyers 1477—1517« im 18. Hefte der »Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg«. Das Kloster wurde 1525 von den aufrührerischen Bauern des Aischgrundes in Asche gelegt.

»Judicium in Swabach feria quarta post festum s. Elizabeth [14]43.

Cuntz maler von sein und Heintzen Wittichs, Hansen Schönlebens und Jorgen Smyds wegen, als heiligenpfleger der cappeln zu sant Gangolff, auswendig der Newenstat an der Eych gelegen, [klagen] auf alle die gerechtigkait, gut und habe, die Ott Kastner seliger, Küngstall genant, an dem hof zu Erlanngen mit seiner zugehörung und auf alle die gerechtigkait, die er an den hernachgeschriben zehenten zu Altmanßhausen . . . und wo der genant Ott Kastner sel. süst ichtz gehabt und nach seinem tod gelassen hat, zehent, zins, gült etc.

darumb und sprechent, das der genant Ott Küngstall sel. zu den zeiten, als er das gesunthait halb seins libs und vernünft wol getün mocht, an ein ewige meß zu S. Wolffgang, aus wendig der Newenstat an der Eysch gelegen, die obgemelten zehenten und sein gerechtigkait daran lauter, ganz und unwiderruflich geben, geschickt und geachtet hat nach seinem tod, des sie sich dingen an [= berufen auf] erber geladen zeugen, von beden teilen darzu gebeten, und auch [an] offen instrument [= Urkunden], die sie darum begerent zuverhören. an solichem gescheft und gut macht man in irrung und intrag und können das on gerichts hilf nit bekommen. dampnum 100 mark silbers und habent mer zu clagen.«

Am Rande: »Item mein herr m[arkgraf] Albr[echt] hat dise sache schriftlich ufgeslagen [= aufgeschoben], bis er und mein herr margr[af] Joh[ann] zusammen kummen und sich von der sache wege unterreden mügen etc. cuius [sc. decreti] datum continet 4ª post pur[ificacionis] Marie [= 5. Februar] anno etc. 44to.«

c)

Derselbe erhebt in gleicher Eigenschaft Ansprüche auf die Hinterlassenschaft Graf Thomas' von Wertheim, Domherrns zu Bamberg und Pfarrers zu Roßstall. 1442, 2. Dezember. Ebenda, Fol. 180 a.

»Judicium in Swabach feria secunda post Andree [14]43.

Cuntz maler von der Newenstat und sein gesellschaft, als hailigenpfleger der pfarrkirchen und der cappeln zu s. Wolfgang (korrig. aus Gangolff), zu der Newenstat an der Eysch gelegen, [klagen] auf alle die zehenten, gut, hab und recht, die der wirdig wolgeboren herr graf Thomas von Wertheim selig in dem dorf, marken und in dem amt und in der pfarr zu Roßstall und, wo er sust ichtz gehabt und nach seinem tod gelaßen hat, zehent, zins etc.

dorum und sprechen, das herr Hans Kotzawer, ein priester von der Newenstat seligen, recht und redlichen verschickt und verschaft hab an die capeln zu s. Wolffgang in Rietfeld bei der Newenstat gelegen 100 guldin reinisch, die im der wirdig, wolgeborn graf Thomas von Wertheim seliger, etwan tumherr zu Bamberg und pfarrer in Roßtal, schuldig ist, inhalt seiner versigelten schuldbrief, die sie darumb begern zu verhörn, item und 96 guldin, die er auch verschafft und gegeben hat [an] die pfarrkirchen zu der Newenstat an der Eysch gelegen, die im auch der genant graf

Thomas von Wertheim seliger schuldig ist von seins verdienten lidlons (?) wegen, darumb er im dann die pfarre zu Roßtal ettlich manig zeit ausgericht [= versehen] hat an seiner stat und in seinem namen, alles nach inhalt eines gleublichen, bewerten instrumentz, das sie auch darum begern zu verhören. solichs alles konten sie on gerichts hilf nit bekommen. dampnum 1200 (?) guldin.«

66.

Konrad, Maler in Nürnberg. 1388. Gümbel Nr. 54—56 (?).

Wird der Besatzung des eroberten Schlosses Vestenberg zugeteilt. (Akten und Rechnungen des großen Städtekrieges 1387—89, Ms. 277 im K. Kr.-A. Nbg., Fol. 88 b.)

». . . Vestenberg . . . Am samztag vor Symonis et Jude sant wir hinuz Chuntz Pfintzing und Hans Kraft, Peheimz knecht.

Am nehsten tach nach s. Merteins [tag] (1388) sant wir hinuz Maister Chunr[at] Maler, Heintz Pfragner, Gotz Taschner, Wernlein Ziner und 1 helmparten und 1 mordpikel [70]).«

67.

Konrad, Maler von Regensburg. 1453.

Die Stadt Regensburg bittet den Nürnberger Rat, dem Maler Meister Konrat bei seiner Arbeit in St. Lorenz, nämlich »den chor zu verglasen«, förderlich zu sein. 1453, zwischen 22. August und 19. September. Nürnberger Einlaufregister 1449—1457, Msk. Nr. 814 a, Fol. 205 a.

»Ein fürderbr[ief] von Regens[purg] von Meister Conr[at] Malers wegen, in zu der arbeit zu S. Laurentz[en], den chor zu verglasen, zu fürdern.«

»Desgleichen ein fürderbr[ief] von Erharten Reichen [71]).«

68.

Korner (Karrner), Nikolaus, Maler in Nürnberg. 1492—1499.

[70]) In dem Nbg. »Raisbuch« über diesen Städtekrieg, Mskr. Nr. 740 im Kr.-A. Nbg., wird auch ein Maler Hermann erwähnt, der die Fähnlein der Nürnberger Soldtruppen bemalte. Der Eintrag (Fol. 69*) lautet: »Item dedimus Herman Moler 45 Reg[ensburge: dn.] vff die vannen, die er molen soll. Item dedimus dem Moler iterum 8½ tt. alter [dn.] von der egenanten vannen wegen. jussit Weigel Graser. . . Item dedimus Ott Heyden 20 Reg., die er dem Moler het geben vmb venlein.« Auch der Eintrag auf Fol. 67* »Item dedimus einem Möler 45 Regensburger von 25 venlein zu molen« gehört wohl hierher. Der Maler ist wohl identisch mit Gümbel Nr. 159 (Herman Maler = Hermann Egweiler?).

[71]) In meiner Ausgabe der Baurechnungen über den Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg (Rep. Bd. XXXII, S. 155 ff.) habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß dieser Meister Konrad von Regensburg als Meister des Konhoferfensters bei St. Lorenz angesprochen werden könnte. Doch will Schinnerer, Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg, München 1908, und ihm folgend Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhs., Straßburg 1912, das Fenster zeitlich nicht so hoch hinaufrücken. Ich muß den Austrag dieser Frage den Fachmännern überlassen. Daß das Fenster neben seinen Nachbarn einen altertümlichen Eindruck macht, wird niemand leugnen; auch vermisse ich bei Schinnerer und Abraham Hinweise auf die künstlerische und technische Höhe der Regensburger Glasmalerei um 1453.

a)

Gelobt einen schuldigen Hauszins zu bezahlen. 1492, 30. April. Nbg. Stadtgerichtsprotokolle genannt Conserv. G., Ms. 447 a, Fol. 58 a.

»Niclas Korner, Maler, und Elsbeth, sein wirtin, confitentur Sigmunden Besler 8 guldin verfallner hauszins als erclagt, ervolgt und unverneut zu bezalen. testes Wilhalm Haller und Ludwig Im Hof act. 2ª post Georii [14]92.«

b)

Erscheint als Testamentszeuge. 1495, 24. Juni. Libri lit. 12, Fol. 172 a.

c)

Niclas Karrner (!), maler, bekennt (nebst seiner Ehefrau Katharina) [72]) Sebolt Köler einen verfallenen Hauszins schuldig zu sein. 1499, 2ª post Marci (= 29. April). Libri Conserv. 5, Fol. 167 a.

69.

Kraus, Hans, Kartenmaler in Nürnberg. 1483—1490.

a)

Wird in den Schuldturm gelegt. 1483, 12. Dezember. Nbg. Schuldhaftregister Ms. 409, Fol. 29 a.

»Hans Kraws, Kartenmaler, ist von Lienhart Zirckels wegen schuld halb in den turn gelegt auf freitag vor Lucie anno [14]83 und auf ain urfehd an s. Lucientag widerum ausgelaßen.«

b)

Desgleichen. 1484, 26. Januar. Ebenda, Fol. 30 a.

»Hans Kraws, Kartenmaler, ist von Enndres Ödheim wegen schuld halb in den turn gelegt, nachvolgent von des Newen spitals wegen auch verpoten [worden]. nachdem er sich mit beden tailen vertragen, hat man in auf ain urfehd mit bezalung der atzung widerumb ledig gelaßen worden (!). act. montag nach conversionis Pauli [14]84.«

c)

Schuldanerkenntnis über 35½ fl. 1490, 21. April. Libri Conserv. 3, Fol. 38 d.

»Hanns Kraws, kartenmaler, und Margreth, uxor, confitentur Hannsen Tucher dem Jüngern 35½ fl. rinisch als erclagt, ervolgt und unverneut zu bezalen. quarta ante Georii [14]90.«

70.

Lainberger, Simon, Bildschnitzer in Nürnberg. 1490—1492 [73]).

[72]) Er scheint, wenn anders es derselbe wie oben (Lit. a) ist, eine andere Ehe eingegangen zu sein.

[73]) Vgl. meinen Aufsatz »Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg, ein Mitarbeiter Herlins usw.«, Rep. f. KW., Bd. 29, und bei Loßnitzer, Veit Stoß, 2. Abtlg., das Kapitel »Simon Lainberger, der Schnitzer des Nördlinger Georgsaltares«.

a)

Gelobt, genannte drei Personen innerhalb 18 Wochen von einer Schuldbürgschaft über 19 fl. r. zu entledigen, widrigenfalls diese berechtigt sein sollen, sich aus seinem Lohn für Anfertigung eines Ölbergs in Posen schadlos zu halten; zum Bürgen setzt er seinen Bruder Stephan. 1490, 31. Juli und 18. September. Libri lit. 7, Fol. 203 a ff.

»Symon Klaynberger (!), der bildschnitzer, hat vor den nachbenannten zeugen bekannt und auch bei treuen an aids statt gelobt und versprochen: nachdem her Anthoni Tetzel, Sebolt Schreyer und Johann Tuchscherer ime zu ern und gut gegen etlichen seinen glaubigern sein burg und selbschuld worden seien um 19 guldin reinisch landswerung oder dabei, etwas minder oder mer ungeverlich, das er furderlich und unverzogenlich sich widerum zu seiner arbait tun, vleißig und redlich arbaiten, be[i] seiner hausfrauen dahaim erberlich und fridlich sein wonung haben und hinfür nicht mer als bisher, im zu schaden und unrat (sei), zu der gesellschaft gein wein, bier und spil ausgeen, sonder das alles und jedes vermeiden und, was er uber sein schlecht auskomen in seinem hause von wochen zu wochen erüberigen und sparn mog, das er das alles und jedes den vorgenannten dreien personen einantwurten solle und wölle, bis zu entlicher bezalung solicher obgemelter seiner schuld, alles in 18 wochen den nächsten. und wa er in solicher zeit die vorberurten schulde ine also von taglicher oder wochenlicher arbait nit bezalen mocht, das sie den ausstand derselben vor menigklich haben und bekomen sollen und mögen aus seiner belonung der arbait des ölbergs, so er gen Bosnaw machen werde [74]), damit die vorgemelten drei personen sich vorberurter irer burgschaft gegen den vorgemelten dreien personen entledigen sollen und mochten one alle ir engeltnus, costen und schaden. und wa er in ainem oder mer stucken hievorberurt verbrechen und nit halten wurd, das dann die vorgenannten Tetzel, Schreyer und Tuchscherer oder ander von irn wegen, deßgeleich auch die obgemelten schuldiger samentlich und sunderlich, an alle erlaubtnus burgermaisters, rats, richters und gerichts, volle macht und gewalt haben sollen, ine anzunemen und in den schuldturn zu furen und darinnen zu halten, so lang und vil bis sie, wie vorlaut, solcher burgschaft on alle ire entgeltnus und schaden gar und gentzlich von ime entledigt und enthept werden; in solte auch davor nichts freien, friden, noch schirmen, das er oder jemand von seinen wegen inner oder ausserhalb rechtens dawider geniesslich imer erdenken oder fürnemen mochten. dise bekantnus solt auch bis zu vorgelauter ganzer irer volziehung one alle verneuung bei ganzen wirden und kreften beleiben alles als in erclagtem und ervolgtem rechten. testes rogati her Marquart Mendel und her Jorg Holtzschucher. sabato post Jacobi [14]90.

Steffan Klainberger (!), des vorgenannten Symons bruder, confitetur die vorgemelten burgen vorberurter burgschaft bis in 18 gulden werung minder oder mer

[74]) Leider fehlen alle weiteren Nachrichten über einen solchen Ölberg für Posen. Am dortigen Dom befindet sich ein solcher nicht.

ungeverlich schadlos zu halten, alles ut in forma und als in erclagtem, ervolgtem und unverneutem rechten. testes rogati her Petter Nutzel und Enndres von Watt. sabato post crucis exaltacionis [14]90.

Steffan Laynburger confitetur, wa Symon Laynberger, sein bruder, mit bezalung, wie vorlaut, nit halten und die vorgenanten Anthoni Tetzel, Sebolt Schreyer und Johann Tuchscherer damit nit entledigen wurd, das er und sein erben in und iren erben darum und dafur gut sein und sie desshalben one alle ire entgeltnus, costen und scheden gentzlich und gar entheben, ledigen und lösen sollen und wöllen und sich dawider nichtzit geprauchen noch behelfen, in kain weis noch weg; und das auch, alle dieweil solichs also nit beschehen sei, dise bekantnus unverneut bei würden und kreften sol beleiben, alles als in entlichem, erclagtem und ervolgtem rechten. testes rogati her Petter Nutzel und Enndres von Watt. sabato post crucis exaltacionis [14]90.«

b)

Wird wegen eines Raufhandels bestraft. 1492. Nbg. Stadtrechnungen 1492, Fol. 13 b.

»Item [recepimus] totidem (= 1 ℔ novi) [von] Symon Lainberger verwundens etc. halb.«

71.

Lainberger, Stephan, Seidennäher in Nürnberg. 1490—1499.

a)

1490, 18. September siehe bei Simon Lainberger, lit. a.

b)

Der Stadtgerichtsbote bietet ihm die Einlösung verschiedener versetzter Gegenstände (vergeblich) an. 1492, 6. Februar. Libri Conserv. G, Ms. 147 a, Fol. 16 b.

»Johann Krewtter, der gesworen fronbot, dixit, das er Stephan Lemminger, Seydennetter, ain swarzen frowenmantel, ain rote frowenschauben, ain swarze mannsschauben, ain silberin becher, ain swarz beretlin, mit silber beschlagen, und ain silberins, beschlagens schaidlin, so er, der Stephan Lemminger, [der] Benedict Berlin, jüdin, um 28 gld. versatzt, um 27 fl., di durch di gesworen keuflin geschatzt sein, angeboten hab. act. 2ª Dorothee [14]92.«

c)

Bekennt Ulrich Haller 150 gulden schuldig zu sein. 1493, 14. März. Mskr. Nr. 447 a, Konserv. G, Fol. 222 a.

»Maister Stephan Lamberger (!) bekennt für sich und sein erben Vlrichen Haller 150 guldin und 18 schilling in gold und im 100 gld. jetzo auf Frankfurter vastenmeß und die übermaß auf phingsten, auch nehst komende, als erclagt, erfolgt und unverneut zu bezalen; das auch, wenn er ain frist nit hielt, [das] die ganz summ

zu bezalen in egemeltem rechten verfallen sein sollt. testes Michel Beheim und Sigmund Besler. act. am phintztag nach s. Gregorien tag [1493].«

d)

In den Einlauf des Nürnberger Rates gelangt ein Schreiben des Bischofs Melchior von Brixen, »ettlicher gestickter Cleynot halb, Steffan Seidensticker hie angedingt (d. h. vertragsmäßig zu fertigen gegeben), 1493, zwischen 10. April und 8. Mai. Einlaufregister Mskr. 814, Fol. 167 b. Brief selbst fehlt.

Desgleichen ein Schreiben Dr. Johann Hans', »leibartzts« des genannten Bischofs, »bitende im von Steffan Laynberger, dem Seidensticker, einer schuld zu verhelfen«. 1494, zwischen 23. Juli und 20. August. Ebenda, Fol. 245 a. Schreiben selbst fehlt.

e)

Desgleichen von dem genannten Bischof von Brixen, »den Leynburger, seydennetter, schuld halb antreff[end]«. 1499, zwischen 3. April und 1. Mai. Einlaufregister 815, Fol. 224 b. Schreiben fehlt.

72.

Landauer, Berthold, Maler in Nürnberg. 1413. Gümbel, Rep. für KW. Bd. 26 [75]).

a)

Beßert die »tafel« in der Ratsstube und die »tafel« an der Stiege [im Rathaus] aus. Nbg. Stadtrechnungen Nr. 5 a, 1413, zwischen 11. Oktober und 8. November.

»Item dedimus 2 ℔ und 6 schillinge haller von der tafeln in der ratstuben und von der tafeln an der stiegen zu pessern und zu malen. R[ecepit] Ber[tolt] Moler.«

b) [76])

Derselbe (?) fertigt ein Gemälde für die Burg. 1430, zwischen 29. März und 19. April. Nbg. Jahresregister III, Fol. 473 b.

»Item dedimus 22½ ℔ haller von dem gemeld ze machen auf des küngs vesten [77]).«

[75]) Obiger Eintrag ist mir seinerzeit noch entgangen. Vielleicht ist auch eine Notiz, die ich in dem Aufsatz von C. A. Schweitzer, Vollständiger Auszug aus den vorzüglichsten Kalendarien des Fürstentums Bamberg (7. Bericht des Histor. Vereins Bamberg, S. 167) fand, hierher zu nehmen. Er führt dort aus einem Totenkalender des Stiftes St. Jakob in Bamberg unter dem 2. Mai an: »Anniversarium magistri Bertholdi de Nurnberga«.

[76]) Der Vortrag unter b und c soll natürlich nur den Wert einer Vermutung haben, ausgehend von der Tatsache, daß wir Bertold Landauer so oft im Dienste des Rates beschäftigt finden.

[77]) Diese Vorbereitungen auf der Burg hingen mit der geplanten Anwesenheit König Sigmunds auf einem Reichstag zu Nürnberg im Frühjahr 1430 zusammen. Doch erschien der König auf diesem Reichstag nicht. Erst im Herbst des genannten Jahres treffen wir ihn dort. Über Malereien in der Schopperschen Heiltumskammer und im Neuen Spital, welche mit diesem Aufenthalt Sigmunds in Nürnberg im Jahre 1431 zusammenhängen (möglicherweise ebenfalls von Landauer dem Ält. herrührend) s. Rep. Bd. 36, S. 326, Anm. 3.

c)

Derselbe (?) fertigt ein Gemälde für den Nürnberger Rabenstein. 1432, zwischen 23. April und 21. Mai. Ebenda Bd. IV, Fol. 44 b.

»Item dedimus 11 schilling haller vom gemeld zu moln auf dem rabenstein[78]).«

Landshut, Clement, Maler von, siehe Clement, Maler von L.

Leipzig, Stain, Hermann, Maler zu Leipzig, siehe Ryß, Kaspar, Briefmaler in Nürnberg.

73.

Lemynnger, Georg, Maler zu Kaufbeuern, siehe Kempnater, Hans, Maler zu Nürnberg.

74.

Leysenreytter, Konrad, Kartenmaler in Nürnberg. 1497.

Ist in einen Rechtsstreit wegen verweigerter Annahme einer Papierlieferung aus Straßburg verwickelt. 1497, 17. Februar. Libri Cons. 4, Fol. 188 a.

»In der sache Bernhardin Hamerschlags, Cunraten Spröllen[s] von Straßburg anwald[s], wider Cuntzen Leysenreytter, den kartenmaler, von wegen der 34½ guldin reinisch, so benannter Leysenreiter dem clager an ainem kauf für bapir, welches erkauften bapirs er, der clager, noch 6 pellin bei seinen handen und gewalt het, die er dem antwurter auf den beschehen kaufe volgen zu lassen urputig (erbietig) were, hinderstellig schuldig sein solt, und auf des Leysenreytters antwurt, das im der clager das bapir, des er im erstlich ain muster »die Kayser Cron« furgehalten und sehen het lassen, so er im und kain anders abkauft, nit, sonder ime ander sibenerlai zaichen also gepunden uberantwurt solt haben, deshalben getraut, das ubrig bapir, so noch vorhanden steen solt, anzunemen nit schuldig, sonder er der clager im die 5 guldin, so er ime und andern von seinen wegen an dem empfangen bapir zuvil hinausgeben, wider herauszegeben schuldig were, ist zu recht erkant: mug der antwurter mit seinem aid und rechten beteurn, als recht ist, das im der clager das bapir, des er im ain muster, nemlich die »Kayser kron«, het sehen lassen und abkauft, nit uberantwurt het und das sein antwurt derohalb getan ungeverlich die warhait were, so were er dem clager an disem zuspruch nichtzit schuldig. per herrn Hansen Imhof, herrn Niclasen Großen und herrn Wilbolten Birckhaimer. sexta post Valentini 97 et juravit eodem die.«

[78]) Das Hochgericht mit dem Galgen befand sich vor dem Frauentor. Über den Ort und den Gegenstand des »gemels« gibt uns eine chronikalische Notiz über die Restaurierung des Galgens vom Jahre 1690 (Mskr. im Kr.-A. Nbg., Nr. 137, Fol. 76 b) einige Andeutungen. Es heißt daselbst nach Schilderung der Wiederherstellungsarbeiten: »Innerhalb der Galgenthür an der Stiegen, ist in einem Viereckigtem Loch so in Stein gehauen, ein Täffelein von Holz gesehen worden, welches zwey Sprüng durch hatte, darauff ein altes Gemähl, nemlich wie Christus der Herr sein Creuz träget und Simon solches tragen hülffet, welches noch zu erkennen war. Dieses Täffelein soll (wie etliche sagen) vor Jahren von Albrecht Dürrer (!) gemacht worden sein.«

NACHTRÄGE ZU »KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE EULALIOS-FRAGE UND DEN MOSAIKSCHMUCK DER APOSTELKIRCHE ZU KONSTANTINOPEL«.

Anm. 1. Hier ist auch eine im Kodex 203 (S. 371-2) des Pantelaemonklosters (Athos) erhaltene Notiz über die Apostelkirche zu berücksichtigen, die in der athenischen Zeitschrift »Neos Hellenomnemon« Bd. I (1904), S. 492—494 mitgeteilt worden ist. Dem anonymen Urheber dieser Notiz, die größtenteils mit der Anmerkung zur Unterhaltung des Panagiotakis Mamonas wörtlich übereinstimmt, lag auch das Werk von P. Gyllius, De Constantinopoleos Topographia lib. IV. (Leyden 1632), vor.

Anm. 5 ist zur Geschichte der Apostelkirche während der späteren Jahrhunderte hinzuweisen auch auf eine kurz vor der Eroberung verfaßte, anonyme Beschreibung von Konstantinopel, die im Codex Ambrosianus N 87 sup. (Fol. $32^{d}a$—$32^{d}b$) erhalten ist (siehe »Neos Hellenomnemon« Bd. III, 1906, S. 249—250). Sehr merkwürdig sind die Berichte über die Apostelkirche, die in der Vision des Mönches Daniel (1764) enthalten sind (siehe am bequemsten K. Doukakis, Μέγας Συναξαριστής Bd. II. Athen 1895, Anhang S. 45).

Anm. 7, S. 100, Z. 16: Apollinariskirche = S. Apollinare nuovo.

Anm. 29. Es ist auch G. de Jerphanion in der »Revue archéologique« IV. Série, Bd. XII (1908), S. 9 hinzuzufügen.

Bd. XXXIX, S. 109—110 und 115ff. Zur Person des Johannes Konnenos ist auch auf die grundlegende »Studie zu den Briefen des Theophylaktos Bulgarus von Dr. Karl Roth, k. Gymnasiallehrer [= Programm des k. Gymnasiums Ludwigshafen a. Rhein] ... 1900« hinzuweisen.

Anm. 91, Z. 5. Nach 6 ist hinzuzufügen: und Bd. IV, S. 113f.

Anm. 156. Füge hinzu: In dem Christus als Weltrichter (Brustbild, die Rechte segnend, die Linke das Buch haltend) am Triumphbogen von S. Appolinare in Classe bei Ravenna ist freilich kein byzantinisches Mosaik in seiner vollen Ursprünglichkeit erhalten; in dieser Kirche wurden verschiedene Restaurationen während des Mittelalters vorgenommen.

Bd. XXXIX, S. 243, Z. 2 nach dem Wort: Versuch ist nachzutragen: Kondakoffs (Histoire de l'art byzantin, Bd. I, Paris 1886, S. 137).

Anm. 186. Der Pantokrator mit geschlossenem Buch in den Katakomben von S. Ponziano (zuletzt abgebildet bei J. Wilpert, Die Malereien der Ka akomben Roms. Rom 1903. Tafel 257) — an den Stornajolo a. a. O. S. 26 Anm. 7 und S. 40 Anm. 3 erinnert — ist meines Erachtens ein Bildwerk des 8.—9. Jahrhunderts.

Oben, S. 73. Nach Z. 9 ist nachzutragen: 68^{a}. In der Hauptkirche des Eliasklosters in der Nähe von Klepa in Ätolien befindet sich das Porträt des Gründers, wie die wohlerhaltene Beischrift bezeugt: ΑΘΑΝΑCΙC CΙCΜΑΝΟΠΟΥΛΛΟC | Ο ΚΤΙΤѠΡ ΤΗC ΜΟΝΗC ΤΑΥΤΗC. Er hält in der Linken eine Nachbildung des von ihm gegründeten Klosters. Es ist eine Wandmalerei ca. aus dem Jahre 1777. Vgl. die Ausführungen von Andreas Karkawitsas in der athenischen Wochenschrift Ἑστία 1890, Bd. II, S. 341—342 (die ethnologischen Betrachtungen des sonst so feinsinnigen Verfassers in bezug auf dieses Porträt sind freilich nicht einwandfrei).

Nikos A. Bees (Βέης).

LITERATUR.

NEUE BÜCHER ÜBER REMBRANDT UND SEINE SCHÜLER.

Dem Erscheinen des 6. Bandes von Hofstede de Groots bedeutendem Katalogwerk sah man mit besonderer Spannung entgegen, da er die Gemälde Rembrandts enthält [1]. Man sucht zunächst die aktuellen Fälle auf, die durch heftig geführte Fehden einen leicht sensationellen Beigeschmack erhalten haben. Wendet man sich dann eingehend dem Studium des Buches zu, so versinken die paar aktuellen Fragen bald in dem großen und lehrreichen Tatsachenmaterial, das Hofstede de Groot verschwenderisch vor uns ausbreitet. Mehr Raum als sonst nimmt die Betrachtung der Schüler und Nachahmer ein: es werden annähernd 70 Künstler aufgezählt, deren Art knapp und anschaulich charakterisiert ist. Die überlegene Kenntnis, die Hofstede de Groot von den Werken der vielen Rembrandtschüler hat, bietet schon an sich die beste Gewähr dafür, daß seine Liste der echten Bilder des Meisters nach menschlichem Vermögen frei von Schulwerken ist. Trotzdem wendet er sich nochmals ausdrücklich gegen jene Kritiker, die hohnlächelnd zu fragen pflegen, ob die Rembrandtkenner wirklich ernsthaft glauben, daß die vielen von ihnen anerkannten Werke tatsächlich alle von Rembrandt herrühren. Diese Zweifler, die meistens in Ermangelung gründlicher Kenntnisse Kunstgeschichte mehr aus der Tiefe des Gemüts heraus betreiben und als Argument gegen ein Rembrandtbild ihren persönlichen Geschmack, ihr subjektives künstlerisches Empfinden anführen, behaupten: Es gab zahlreiche Rembrandtschüler, die uns noch unbekannt sind; ihre Arbeiten müssen im Werke des Meisters enthalten sein und sollten aus diesem herausgeschält werden. Hofstede de Groot widerlegt diese Beweisführung ebenso eingehend und überzeugend, wie er es Zweiflern glaubhaft macht, daß auch Rembrandts geniales Schaffen mitunter von schlechten Stimmungen und ungünstigen äußeren Beeinflussungen abhängig gewesen ist, die sich naturgemäß in Werken von geringerer Qualität bemerkbar machen. Da von den Kunsthändlern nach den Werken keines andern Malers so eifrig gefahndet wird wie nach denen Rembrandts, so ist es ganz natürlich, daß sich unter den vielen rembrandtartigen Bildern, die dabei der Verborgenheit entrissen werden, tatsächlich auch immer wieder echte Rembrandts befinden. Trotz des gründlichen Durchsuchens auch der kleinsten Sammlungen Europas bleiben immerhin noch ca. 70 Originale aufzufinden, von deren Existenz wir durch alte Inventare, Lobgedichte oder zeitgenössische Stiche Kenntnis haben.

Es würde den hier gebotenen Raum überschreiten, wenn man die Ergebnisse Hofstede de Groots von Fall zu Fall kritisch würdigen wollte, da man dabei sehr weit ausholen müßte.

---

[1]) Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smith's Catalogue Raisonné zusammengestellt von Dr. C. Hofstede de Groot. Sechster Band. Unter Mitwirkung von Dr. Karl Lilienfeld, Heinrich Wichmann und Dr. Kurt Erasmus. Eßlingen und Paris 1915.

Haben doch Bilder wie die »Bas« oder die Webersche »Ehebrecherin« Broschüren und viele Aufsätze hervorgerufen, auf die dabei eingegangen werden müßte. Es seien daher die bemerkenswertesten Resultate einfach aufgezählt. Echt sind nach Hofstede de Groots Ansicht folgende Bilder, die manchmal mehr oder weniger stark angezweifelt worden sind:

»Ein Kreuzritter« (Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie).

»Frau, die einen Hahn rupft« (1915, Paris, F. Kleinberger).

»Selbstbildnis« (Leipzig, Städtisches Museum).

»Tobias und der Engel« (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

»Die Ehebrecherin vor Christus« (Minneapolis, Sammlung T. B. Walker. Aus der Sammlung Weber-Hamburg).

»Junger Evangelist« (München, Kgl. Ältere Pinakothek).

»Der Apostel Thomas« oder »Bildnis eines Architekten« (Cassel, Kgl. Gemäldegalerie).

»Liesbeth van Rijn« (Exemplar in Leipzig, Städtisches Museum, Sammlung Alfred Thieme [†]).

»Elisabeth Jacobsdr. Bas« (Amsterdam, Rijksmuseum).

»Der Engel und der Prophet Bileam« (New-York, Sammlung F. Hermann [†]. — Aus der Sammlung Hoschek-Prag).

»Jüngling von etwa 15 Jahren« (Berlin, Sammlung v. Pannwitz. — Aus der Sammlung Weber-Hamburg).

»Tobias mit dem Fisch, vom Engel begleitet« (London, National Gallery).

Von den Gemälden, bei denen Hofstede de Groot noch nicht zu einem definitiven Ergebnis gelangte, seien folgende erwähnt:

»Stehender rotbrauner Ochse« (Kopenhagen, Kgl. Galerie. »Die Zuschreibung ist nicht ganz gesichert. Am Kopf, z. B. an den Hörnern, viel Rembrandtartiges. An manchen Stellen stark geputzt. Der Hintergrund scheint übermalt«).

»Die Beweinung unter dem Kreuz« (Paris, Sammlung Gräfin v. Béarn. »Die Echtheit des Bildes wird mehrfach bestritten. Für den Verfasser ist die Sache noch nicht spruchreif.«).

»Timotheus und seine Großmutter« (St. Petersburg. Kaiserl. Eremitage. »Die von Bode u. a. bezweifelte Echtheit halte ich keineswegs für ausgeschlossen.«).

»Der Federschneider« (1915, Paris, Ch. Sedelmeyer. »Ich habe mir über dieses wirkungsvolle Bild noch kein endgültiges Urteil bilden können und schwanke zwischen Rembrandt und Lievens.).

»Ein Mann von mittleren Jahren« (Ferrières, Sammlung Baron E. de Rothschild. »Ich habe mir an der Stelle, wo das Bild hängt, weder ein endgültiges Urteil über die Echtheit bilden, noch die Übereinstimmung mit den authentischen Werken von Drost feststellen können«, dem es W. R. Valentiner vermutungsweise zugeschrieben hat.).

»Toilette einer jungen Frau« (St. Petersburg, Kaiserl. Eremitage. »Falls echt, um 1637/38 gemalt. Die Zuschreibung ist nicht ganz gesichert.«).

»Alte Frau mit gefalteten Händen« (Haag, Kgl. Gemäldegalerie. Leihgabe von Dr. A. Bredius. »Das Bildchen wird jetzt Carel Fabritius zugeschrieben; falls von Rembrandt, um 1650 gemalt.«).

»Eine etwa 55jährige Frau« (Paris, Sammlung J. Porgès. »Die Zuschreibung ist nicht ganz gesichert.«)

»Alter Mann mit dem Augenglas in der Rechten« (Paris, Sammlung J. Porgès. Gegenstück zum vorigen Bilde. »Vgl. die dortige Bemerkung.«).

»Der Engel Raphael« (Paris, Sammlung Ad. Schloß [†]. »Angeblich ein Ausschnitt

aus einem Gemälde des Barent Fabritius.« Vgl. auch über die Echtheit Hofstede de Groot im Repert. f. K. 1899, S. 161, 162.).

»Neeltgen Willemsdr. van Zuytbrouck« (Haag. Kgl. Gemäldegalerie. Leihgabe von Dr. A. Bredius. »Die Eigenhändigkeit ist nicht ganz gesichert. Da auffallend viele Exemplare oval sind oder gemalte ovale Umrahmungen haben, ist es wahrscheinlich, daß ein Original existiert bzw. existiert hat, das oval war oder eine gemalte ovale Umrahmung hatte. Falls echt, um 1628 gemalt.« Es sei hinzugefügt, daß inzwischen vor Jahresfrist im Berliner Kunsthandel ein ovales Exemplar der Mutter Rembrandts aufgetaucht und in österreichischen Privatbesitz übergegangen ist, das dem bis dahin besten bekannten Exemplar an Qualität noch überlegen ist.).

Aus den zahlreichen beiläufigen Anmerkungen, die Hofstede de Groot zu einzelnen Bildern macht, sei als besonders interessante Bemerkung hervorgehoben, daß er in dem als »Bruder Rembrandts« bekannt gewordenen Modell zum Berliner »Mann mit dem Goldhelm« nicht Adriaen van Rijn erblicken will. Da das Modell auch auf dem 1654 datierten Männerbildnis der Eremitage (Kat.-Nr. 824) vorkommt, Adriaen van Rijn aber bereits 1652 gestorben ist, und da Adriaen als armer Schuhmacher in Leiden lebte, Rembrandt den »Mann mit dem Goldhelm« jedoch in Amsterdam malte, so ist die Identifizierung in der Tat nicht sehr wahrscheinlich. Als weiteren Beweis für die Richtigkeit der Vermutung Hofstede de Groots könnte man noch hinzufügen, daß das gleiche Modell auch auf dem Darmstädter Bilde »Christus in Emaus« des Rembrandtnachahmers Carel van Savoy vorkommt, der ebenfalls nicht in Leiden, sondern in Amsterdam zwischen den Jahren 1649 und 1664 tätig gewesen ist.

Der Katalog der Gemälde von Nicolaes Maes bildet den Schluß des 6. Bandes. Bei der Betrachtung des Lebens äußert sich Hofstede de Groot auch über den »gemeenen« Meister, der — nach Houbraken — Maes' Zeichenlehrer gewesen ist und dessen Name der Biograph nicht nennt. Hofstede de Groot wirft die Frage auf, ob dieser Lehrer vielleicht Reinier Covijn gewesen sein könnte, der infolge der engen Verwandtschaft seiner Genreszenen mit den frühen Werken des Nicolaes Maes immer als dessen Schüler oder Nachahmer angesehen worden ist, der aber wesentlich älter als Maes war. — Man hat bisher fast immer angenommen, daß die Stilwandlung, die Nicolaes Maes' Kunst in der Spätzeit durchmachte, eine Folge der Eindrücke gewesen sei, die er auf seiner Reise nach Antwerpen von vlämischen Werken erhalten habe. Dieser Behauptung widerspricht Hofstede de Groot. Betrachtet man nämlich die Werke des Künstlers chronologisch, so stellt sich heraus, daß die Stilwandlung durchaus nicht plötzlich einsetzte. Gerade aus den 60er Jahren, in denen die Reise stattgefunden haben muß, gibt es viele datierte Werke, die zeigen, daß die Wandlung ganz allmählich vor sich ging und daß sie sich im Geiste der Zeit und der nationalen holländischen Schule vollzog.

Von den annähernd 600 Nummern, die der Katalog umfaßt, entfallen ca. 110 auf jene Genrebilder, in denen sich Maes als einer der ganz großen altholländischen Maler erweist. Da Hofstede de Groot alle Porträts, die nur durch unvollständige Beschreibungen in alten Ausstellungs- und Versteigerungskatalogen bekannt geworden sind, weggelassen hat, so erhöht sich die ursprüngliche Zahl der Bildnisse noch beträchtlich, und die Genrebilder machen im Verhältnis zu ihnen im Gesamtwerk einen noch geringeren Prozentsatz aus. Da die datierten Genredarstellungen der besten Art in die Zeit von 1654—1659 fallen und die Periode, in der der Künstler seine schönen häuslichen Szenen malte, nicht ganz 10 Jahre umfaßt, so kann ihre verhältnismäßig geringe Zahl nicht überraschen. Man würde aber Maes unrecht tun, wenn man diesen Meisterwerken gegenüber seine vielen dekorativ stili-

sierten Bildnisse der späteren Zeit in Bausch und Bogen als schlechte Schöpfungen verurteilen wollte. Der Fall liegt hier doch anders als etwa bei Pieter de Hooch, der in seiner letzten Amsterdamer Zeit nach unserem Empfinden nicht nur manieriert, sondern tatsächlich schlecht und schwach geworden ist. Nicolaes Maes aber vernachlässigt die Exaktheit der Zeichnung, die Kraft der Malerei und die gediegene Ausführung auch im Alter nicht, und was wir als geziert und theatralisch verurteilen, gerade diese ziervolle Ausführung und bewußt französische Manier lassen seinen effektvollen Bildnisstil der Spätzeit als echten und wahren Ausdruck des zu Ende gehenden Jahrhunderts erscheinen.

In der Folge »Klassiker der Kunst« ist als erster Rembrandtschüler Gerard Dou herausgekommen, dessen Werk Wilhelm Martin bearbeitet hat [2]). Martin unterzog dabei die Schöpfungen des Künstlers einer noch schärferen Prüfung als in seinen beiden ersten Arbeiten über den Meister aus den Jahren 1901 und 1911, und so bietet der vorliegende Band die Quintessenz seiner langjährigen Dou-Forschungen. Es versteht sich daher von selbst, daß man bei der Durchsicht der abgebildeten Werke immer das Gefühl hat, sich dem besten Führer anvertraut zu haben. Es interessiert, daß Martin den Mohrenkopf in Hannover, der gelegentlich Heerschop zugeschrieben wurde, bestimmt für Dou hält, und daß er das feine Berliner Bild »Die Vorratskammer«, das Hofstede de Groot in seinem Dou-Katalog als echt anerkennt, einem Meister in der Art des Pieter v. d. Bosch zuschreibt. In der Liste der »Gemälde, deren Besitzer zurzeit unbekannt sind«, ist das Bild von Rembrandts Mutter, das sich früher in der Sammlung J. Dolfuß befand, zu streichen. Es gehört jetzt der Berliner Sammlung M. Kappel an.

Die Reproduktionen des Buches sind klarer und brauchbarer als in den vorhergehenden Bänden der »Klassiker der Kunst«. Sie sind nach Gegenständen geordnet. Da Gerard Dou wahrlich nicht übermäßig rege Phantasie besitzt, so war zu befürchten, daß das ohnehin nicht allzu vielseitige Werk in dieser Anordnung erst recht langweilig wirken würde. Dies um so mehr, als keine Reproduktion die malerischen Qualitäten der Bilder des Großmeisters unter den Kleinmalern zu übermitteln vermag. Es ist daher eine angenehme Überraschung, daß die annähernd 400 Bilder in ihrer Gesamtheit durchaus abwechslungsreich und immer anziehend wirken. Wie fast alle holländischen Maler entpuppt sich auch Gerard Dou bei näherem Zusehen als ein Meister, der die mannigfaltigsten Dinge — Aktfiguren und Stillleben, Tierstücke, Bildnisse, Einsiedler, biblische Vorgänge und Genreszenen — in das Bereich seiner Schilderung zog und sie alle gleich gut künstlerisch bewältigte.

Auch dem letzten Rembrandtschüler, Aert de Gelder, ist jetzt ein ausführliches Buch gewidmet worden, das Karl Lilienfeld zum Verfasser hat [3]). Von allen Schülern Rembrandts ist uns dieser letzte in rein menschlicher Beziehung am sympathischsten. Tritt er doch zu einer Zeit — 1661, wie Lilienfeld mit gutem Grunde annimmt — bei Rembrandt in die Lehre, als dieser schon vereinsamt und verkannt war und als sich seine ehemaligen Schüler längst von seiner Kunst losgesagt hatten. Daß diese Wahl des Lehrers auf keinem Zufall beruhte, sondern daß der junge Dordrechter Maler Rembrandts Kunst Verständnis und Verehrung entgegenbrachte, beweist sein treues Festhalten an der Art des Meisters zu einer Zeit, als man damit weder Beifall noch Verdienst finden konnte. Freilich: ganz unberührt von den Strömungen seiner Zeit kann kein Künstler schaffen. Und so durchkreuzen

[2]) W. Martin, Gerard Dou (Klassiker der Kunst, Bd. 24. Stuttgart und Berlin 1913).

[3]) Dr. Karl Lilienfeld, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst. (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot. Bd. IV. Haag 1914.)

sich auch bei de Gelder, der zeitlebens so getreu im Sinne seines Meisters zu malen vermeinte, in den Typen und in den schlanken, eleganteren Formen seiner Gestalten, im Kolorit und im Bildaufbau allerlei Formen des 18. Jahrhunderts mit denen Rembrandts. Aus dieser Mischung entsteht ein sehr amüsanter und aparter Stil, der die Werke des hochbegabten Malers mit zu den fesselndsten der holländischen Kunst stempelt. Lilienfeld geht auf diese Dinge näher ein, und er widmet auch der kunsthistorischen Stellung de Gelders ein Kapitel. Wichtiger und wertvoller aber ist der ausführliche Katalog der Gemälde, der 286 Nummern umfaßt, von denen Lilienfeld ungefähr noch ein Drittel nachweisen konnte. Der Katalog ist sehr sorgfältig ausgearbeitet, und der Verfasser hat sich auch der mühseligen und undankbaren Aufgabe unterzogen, den »Stammbaum« der einzelnen Bilder aufzustellen. Es ist ihm auch gelungen, ein in zwei Bilder zerschnittenes Hauptwerk Aert de Gelders, das »Ahasver und Haman beim Mahl der Esther« darstellt, wenigstens in der Abbildung wieder zusammenzubringen. Der rechte Teil des Gemäldes, die Gestalt Esthers, hängt als »Artemisia« im Museum zu Amiens, die linke, ausgezeichnet gemalte Partie befand sich in Berlin beim Kunsthändler De Burlet. Über die umstrittene Dresdener »Berglandschaft mit Wassermühle« weiß uns leider auch Lilienfeld nichts Bestimmtes zu sagen. Er tritt zwar für die Autorschaft de Gelders ein, gibt aber zu, daß das »Bild doch nicht charakteristisch genug für den Meister ist, um die Zuschreibung absolut zu sichern«. Umfangreiche Aktenstücke, die sich auf des Künstlers Nachlaß beziehen und die Lilienfeld im Dordrechter Archiv auffand, schließen das Buch ab.

Mit Rembrandt selbst beschäftigt sich schließlich noch die Arbeit von Frits Lugt »Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam«[4]. Ein Teil davon erschien in der Festschrift zum 60. Geburtstag von Bredius; als Buch, erweitert und mit 120 Abbildungen versehen, liegt die Arbeit jetzt bereits in 2. Auflage vor. Lugt hat den netten Einfall gehabt, an der Hand von Rembrandts Landschaftszeichnungen und -radierungen Amsterdam und seine Umgebung zu durchstreifen, und er hat dabei in erstaunlich vielen Fällen den Ort der dargestellten Ansichten bestimmen können. Sein Vorhaben wurde dadurch begünstigt, daß er in der Leidener Universitätsbibliothek einen bisher unbekannten, großen und klaren Stadtplan von Amsterdam aus der Zeit um 1650 auffand, der wahrscheinlich von Cornelis Danckerts herrührt. Lugt beschränkt sich aber nicht darauf, die dargestellten Örtlichkeiten festzustellen, sondern er geht bei den Wanderungen durch die Straßen und die benachbarten Gegenden auch auf alle die Menschen ein, die hier wohnten und zu Rembrandt in naher oder entfernter Beziehung standen. Bei der Erwähnung der Westerkerk läßt er sich zum Beispiel ausführlich auf Rembrandts Begräbnis ein, und führt alle Personen auf, die vermutlich bei dem Leichenbegängnis zugegen gewesen sind. In der Keyzersgracht verweilt er länger und spricht eingehend über alle Grachtbewohner, die mit Rembrandt irgendwie in Berührung gekommen sind. Alle diese Dinge werden in leicht anekdotischer Färbung lebendig vorgetragen, und die Erörterungen sind gelegentlich auch mit Gedichten jener Zeit durchsetzt, die freilich ebenso wortreich wie nichtssagend sind. Die reichen Kenntnisse verführen den Verfasser manchmal dazu, allzu weitschweifig zu werden und den Faden zu verlieren. Auch sind die topographischen Feststellungen häufig nur von lokalhistorischem Interesse. Was aber Lugts mühseligen und liebevollen Forschungen darüber hinaus Wert verleiht, das ist der hier gebotene intime Einblick in die Schaffens- und Anschauungsweise Rem-

[4]) Frits Lugt, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. (Tweede, vermeerderde Druk. Amsterdam 1915.)

brandts. Man erkennt auch hier wieder, wie ehrfürchtig er der Natur gegenüberstand, deren einfache Formen er kaum veränderte, aber verklärte, und man sieht, daß ihm auch die unscheinbarsten landschaftlichen Punkte in und um Amsterdam künstlerische Anregungen boten. Effektvolle Stadtbilder und rein gegenständlich fesselnde Straßenansichten, wie wir sie von den beiden Beerstraten, von Zeemann, v. d. Heyden, Berkheyde, Storck und andern her kennen, finden wir bei Rembrandt nicht; ein interessanter Bau wie das alte Amsterdamer Rathaus gibt ihm erst dann Anreiz zu einer Zeichnung, als es im Juli 1652 infolge des Brandes eine malerische Trümmerstätte geworden ist. *Plietzsch.*

Karl Voll. Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. Zweiter Band. Italienische Meister. München und Leipzig 1914.

Durch eine eingehende Würdigung, die der erste Band dieses Werkes in dieser Zeitschrift von anderer Seite gefunden hat (Bd. 38, S. 133 ff.), sind Absicht und Methode des Verfassers zur Genüge dargelegt worden. In einem sehr ausführlichen Vorwort, das das Verhältnis Volls zu der im zweiten Band behandelten Epoche und zu deren Hauptmeistern klarlegt, sucht der Verf. darzutun, was Norden und Süden gemeinsam ist, und was sie voneinander unterscheidet. Und er betont stark den Zweck seines Buches und damit die getroffene Auswahl der Meister wie der Bilder: an wenigen Bildern und an Bekanntem, nicht am Seltenen und Fremdartigen will er die Entwicklungslinie zur Erscheinung bringen.

Wie alles, was Voll geschrieben hat, trägt auch sein neuestes Buch einen sehr persönlichen Charakter. Dieser dokumentiert sich besonders in der Auswahl der Meister. Ich führe sie in der Reihenfolge auf: Giotto, Masaccio (2 Werke), Fra Angelico, Pollajuolo, Mantegna (2 Werke), Giovanni Bellini, Leonardo, Raffael (2 Werke), Michelangelo (3 Werke), Sebastiano, Tizian (5 Werke), Correggio, Tintoretto (2 Werke) und Bronzino. In der Einleitung ist der Zweck dieser Auswahl angedeutet: sie soll dartun, wie es das Verdienst der Venezianer gewesen ist, »die unmalerische Behandlung des Körpers, wie sie die klassizistisch gewordene Renaissance geübt hat, durch eine Rückkehr zum rein malerischen Stil zu beseitigen« — daher von hier aus die weitere Entwicklung (Rubens, Velazquez) sich vollzogen hat.

Wer die oben angeführte Auswahl durchsieht, wird leicht geneigt sein, den Verf. der Einseitigkeit zu zeihen. Er wird erstaunt nach dem einen und andern großen Namen suchen, den man glaubt, in einer Entwicklungsgeschichte nicht missen zu dürfen. Wenn bei den Venezianern die Linie bei Bellini beginnt, um sofort zu Sebastiano — der als Vermittler der venezianischen Malkunst im römischen Kreise erscheint — und Tizian hinübergeleitet zu werden, so empfindet man eine Lücke, die nur durch Giorgione ausgefüllt werden kann — den großen Anreger, den deshalb schon Vasari mit an die Spitze des dritten Bandes der Viten gestellt hat. Unentbehrlich als Schöpfer der modernen Phantasiekunst und Begründer eines neuen Verhältnisses des Menschen zur Natur. Und wiederum: wie soll die eine Seite italienischer Renaissancekunst, nennen wir sie mit dem Verf. die klassizistische, in ihrem Auslaufen begriffen werden, wenn Sarto fehlt? Ist aber der Blick eingestellt auf die Folgezeit, dürfen dann Veronese und Parmegianino fehlen, deren bedeutende Wirkung besonders im 18. Jahrhundert zu verspüren ist? Und so möchte man noch mehr als einen Namen nennen, der in der selbst auf das Allerwesentlichste beschränkten Fassung des Begriffs »Entwicklungsgeschichte« doch einen Platz finden sollte.

Aber ich weiß: ein jeder wird hier seine besondere Vorstellung mitbringen; hätte ein anderer sich vorgesetzt, die gleiche Aufgabe zu lösen, so würde das Buch ein wesentlich

anderes Gesicht tragen. Daß es dieses trägt, das ist eben begründet in des Verf. Verhältnis zu den Dingen — und macht sein Buch so interessant und fesselnd.

Man kennt aus zahlreichen früheren Werken Volls, namentlich den »Vergleichenden Gemäldestudien«, die hervorragende pädagogische Begabung, die ihm zu eigen ist. Aus dem Unterricht ist auch dieses Buch hervorgegangen, und für den Unterricht ist es in erster Linie bestimmt. Fast möchte ich sagen, mehr noch für den Unterricht derer, die selbst als Lehrer sich betätigen, und im besonderen Maße für die, die nicht lediglich den Nachwuchs der Kunsthistoriker erziehen, sondern einen größeren Kreis für Kunstbetrachtung gewinnen wollen. Nichts ist schwerer, aber auch notwendiger, als mit der eingehenden Analyse einzelner Hauptwerke zu beginnen und an diesen die Bestrebungen ganzer Epochen darzulegen; ich wüßte unter unseren modernen Kunstschriftstellern keinen, der für diese weiter gefaßte Aufgabe eine größere Begabung mitbringt und dadurch geeigneter wäre, andern zu zeigen, wie sie angepackt werden muß. Das drückt sich auch in der leicht faßlichen Diktion und in der — unnötig, es zu betonen — ganz persönlichen Art aus, wie das einzelne Werk betrachtet wird, was der Verf. als wesentlich daran hervorhebt. Das liebevolle Eingehen auf das Gegenständliche mag der eine und andere Kritiker eher tadelnswert finden; dagegen wer viel mit »populären« Vorträgen und Führungen zu tun hat, weiß, daß nur von hier aus der Weg zu tieferem Eindringen in die allgemeinen Probleme bereitet werden kann.

Gronau.

DOMENICO EGIDIO ROSSI
UND SEINE SCHLOSSBAUTEN IN DEUTSCHLAND.

VON

KARL LOHMEYER [1]).

Mit 15 Abbildungen.

Der berühmtere Name des römischen Architekten Mattia de Rossi, eines Hauptschülers von Lorenzo Bernini, hat bisher den des Domenico Egidio Rossi verdunkelt. Dem älteren Meister wurde ohne weiteres auch das Hauptwerk des der Bologneser Bauschule entsprossenen jüngeren Architekten in Deutschland, die Rastatter Residenz, zugeteilt, trotzdem er drei Jahre vor Beginn des Bauwesens bereits verstarb. — Der Zufall spielte mir nun vor einigen Jahren eine Korrespondenz des berühmten Türkenbesiegers, Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden, mit Domenico Egidio Rossi in die Hand [2]), aus der dessen Urheberschaft an diesem bedeutsamen Schloßbau ohne jeden Zweifel hervorging, seitdem habe ich versucht, aus allerhand verstreuten Archivalien Aufschlüsse über seine Tätigkeit in Deutschland überhaupt zu erhalten, von der diese Arbeit unter Beibringung einer Reihe von Originalrissen seiner Hand kurz berichten möchte. —

Die erste Spur, die uns Rossi in außeritalienischen Gebieten tätig erscheinen läßt, führt nach Wien [3]), dem großen Zentrum barocker Bautätigkeit, von dem sich die Fäden bis weit nach Südwestdeutschland hinein spannten. Dort hatte ihn wohl bei einem seiner häufigen Besuche am Kaiserhofe der Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden kennen gelernt, und da er umfangreiche Bauten in seinem von der Kriegsfurie

[1]) Anm. d. Hrsg. Die Zeitumstände gestatten leider erst jetzt, diesen bereits 1914 eingereichten Aufsatz abzudrucken.

[2]) Großh. Generallandesarchiv Karlsruhe: Stadt Rastatt, Bausachen. Specialia Conv. 3. vgl. dazu Lohmeyer: Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses. Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, N. F. Bd. 27, S. 269—307. Die hier zur Abbildung gelangten Originalpläne befinden sich gleichfalls im Generallandesarchiv in Karlsruhe.

[3]) Wir wissen noch nicht, bei welchen Bauten Rossi in Wien beteiligt war. Hier werden eingehende archivalische und stilkritische Untersuchungen einzusetzen haben, um auch seine Tätigkeit auf österreichischem Boden klarzustellen. — Es besteht eben die merkwürdige Tatsache, daß von Domenico Egidio Rossi aber auch nichts bisher in die Kunstgeschichte gedrungen war, so daß nun die jetzt gemachten Feststellungen seiner deutschen Bauten erst den Weg seiner Tätigkeit rückwärts über Wien nach Italien zeigen müssen.

verheerten Ländchen plante, für sich verpflichtet. So entsandte er ihn 1697 [3]) zusammen mit dem Baumeister Giovanni Mazza, einem Mailänder, der in Wien unter Rossi als »Pallier« gearbeitet hatte, nach seiner alten Residenzstadt Baden, um dort den Wiederaufbau des von den Franzosen 1689 eingeäscherten Bergschlosses in die Wege zu leiten. Auch den Wiederaufbau der damals noch in Trümmern liegenden Kirche der Jesuiten erfolgte durch Rossi als entwerfenden und Mazza als ausführenden Architekten [4]).

Der Hauptgrund aber, aus dem Rossi in die badischen Lande berufen wurde, war der, daß in diesem Künstler der Markgraf Ludwig Wilhelm die geeignete Kraft zu erblicken glaubte, um eine neue großartige Residenz zu schaffen, die noch kommen-

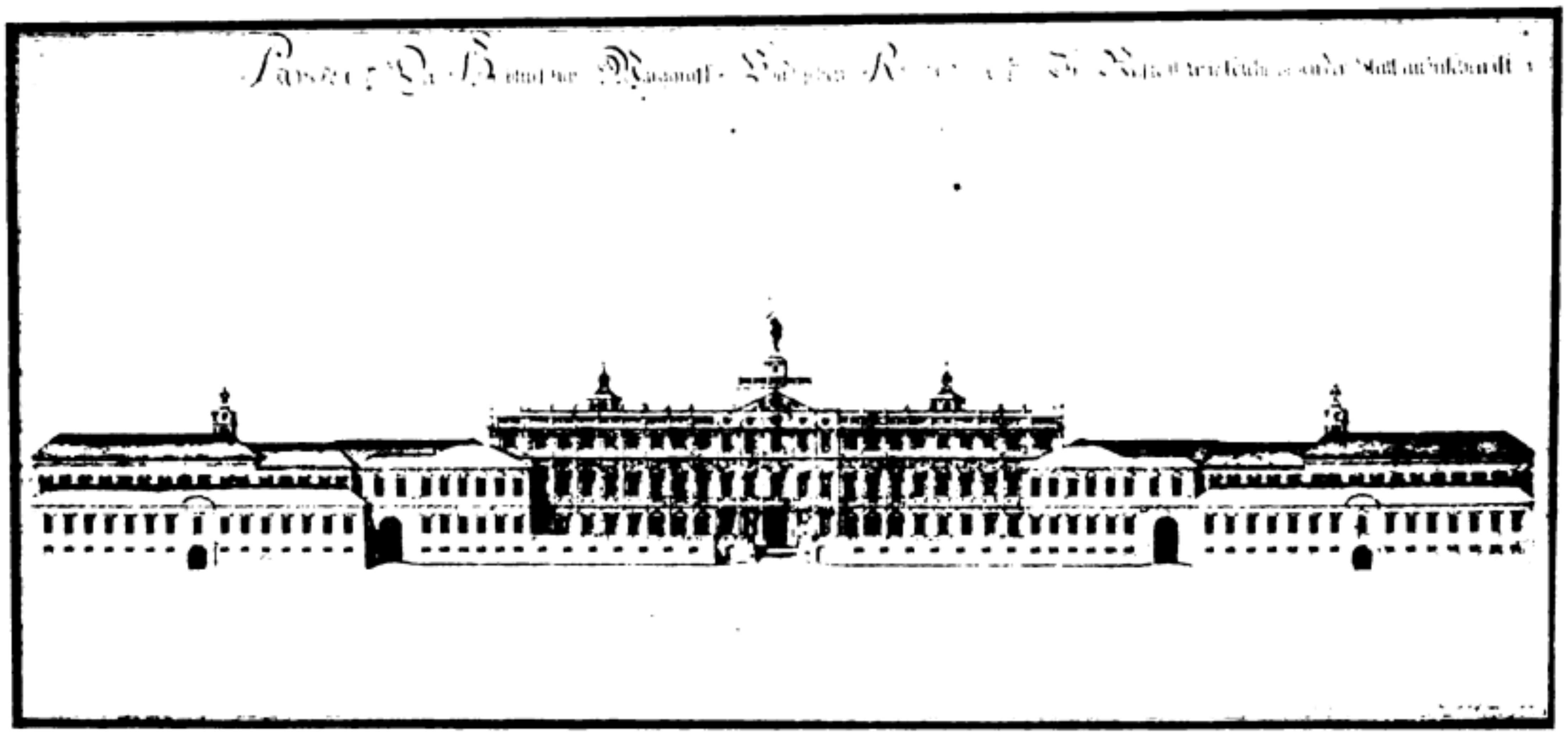


Abb. 1. Die Hauptfassade der Rastatter Residenz nach einer Aufnahme von Fr. J. Krohmer 1733.

den Geschlechtern von seinem Lebenswallen und seinem aus den Türkenkriegen heimgeholten Kriegsruhm künden könne.

Der Zeitgeschmack forderte es, daß der neue Fürstensitz aus den Bergen in die Ebene verlegt wurde, damit sich die ganze weiträumige Pracht des neuen Stiles entfalten konnte, der weithin auch die ganze Umgebung seinen Schloßbauten unterzuordnen verstand. So wurde das Landörtchen Rastatt zur neuen Residenz auserlesen, das auch von den französischen Truppen völlig zerstört war, so daß mit dem neuen Schloßbau zugleich eine auf ihn eingerichtete Stadtanlage entstehen mußte [5]).

3) G. L. A. Karlsruhe: Durlach Carolsburg, Bausachen Conv. I. u. II. 1690—1706. Brief Rossis an einen baden-durlachischen Regierungsbeamten vom 8. Dezember 1698.

4) Braun: Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Freiburg 1908—10 II, S. 7. Dieser Rossische Kirchenbau besteht nicht mehr. Er wurde abgetragen, als das Badener Kolleg nach Aufhebung der Gesellschaft Jesu anderweitig gebraucht wurde. —

5) Vgl. hierzu im Generallandesarchiv die Handschrift 222. Daselbst die interessante Stelle über

Meisterhaft hat es der Italiener verstanden, diesen Forderungen, wie sie vom Westen ausgingen, in der großzügigsten Weise Ausdruck zu verleihen, ohne jedoch seinen eigenen oberitalienischen Charakter verleugnen zu müssen. — Nirgends wieder so genau und auch nirgends so früh in Deutschland ist das allgemeine Vorbild, Versailles, in der Anlage so nachgeahmt worden, wie bei diesem neuen Rastatter Residenzbau, bei dem sich das Schloß in einen mehr tiefen als breiten Ehrenhof nach der Stadt zu öffnet (Abb. 1 und 2), während von seinem Hauptvorhofportal drei Straßenzüge ausstrahlen, die nach kurzer Zeit von einer zum Schloß gleichlaufenden, sehr breiten

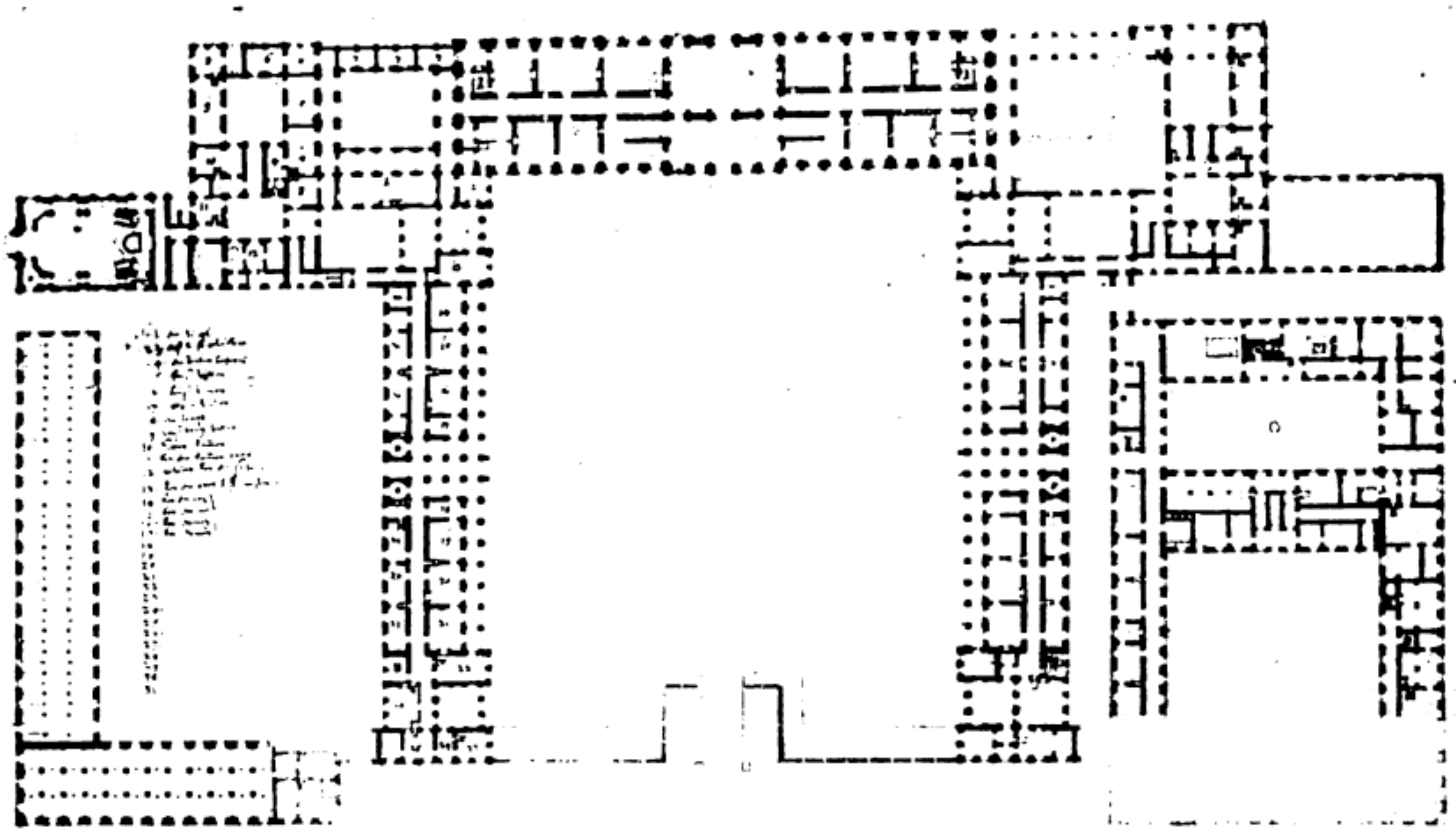


Abb. 2. Erdgeschoß der Rastatter Residenz. Aufnahme um 1725.

Hauptstraße durchschnitten werden. Der Mittelbau wird dazu noch an der Gartenfassade durch Flügelanbauten zu der gewaltigen Länge von 230 m verlängert [6]) (Abb. 2). Von dem Hauptportal dieser Gartenfassade strahlte dann einst über die große Mittelachse des Gartens hinweg eine gewaltige Allee aus, die in gerader Linie auf Ettlingen ging, so daß sie diese zwei markgräflichen Residenzen miteinander verband

den Wiederaufbau der Stadt: »Toto igitur, in quo antiquam consistebat Rastadium, irregulariter ubi quodlibet oppidum aedificatum, spatio, fundo et territorio redempto, Serenissimus, novam, regularem civitatem instruendam commisit Do. Aegidio Rossi, Italo, praeclaro Architecto, qui et modernam platearum divisionem ac perelegantem domorum aequalitatem ordinavit.« In dieser Handschrift auch weitere Notizen über den Baukünstler. Er hat den Plan für das Franziskaner-Kloster in Rastatt, dem vor allem diese Handschrift gewidmet ist, gleichfalls geliefert, während sein Oberpalier beim Schloßbau in Rastatt, Lorenzo de Sale, den das Kirchenbuch »Italus Architectus Secundiarius Aulicus« nennt, ausführender Meister war.

[6]) Vgl. Dehio: Kunsthandbücher IV, S. 325 f.

in der Weise, daß sich als ihr Point de vue das Ettlinger Schloß auf der einen, das Rastatter Schloß auf der anderen zeigte, welch letzteres namentlich schon von sehr weiter Entfernung aus durch den in der Sonne blitzenden, den Mittelpavillon bekrönenden, goldenen Jupiter sich dem Auge sichtbar machte.

So zeigt sich in dieser gewaltigen Schloßanlage auch wieder das Bestreben, gewissermaßen architektonisch als Mittelpunkt des Landes den absolutistischen Glanz des erbauenden Herrschers zu versinnbildlichen und weithin ins Land hineinzustrahlen, wie es denn noch klarer beim Bau einer späteren Residenz des Hauses Baden, bei Karlsruhe, zum Ausdruck gekommen ist.

Als ein besonders glücklicher Gedanke des Italieners muß dazu noch der bezeichnet werden, daß er das Schloß nicht in ebener Höhe mit der Stadt sich aufbauen ließ, sondern dafür sorgte, daß der Ehrenhof erheblich erhöht zu liegen kam, wodurch Gelegenheit gegeben wurde, eine prunkende, ihn abschließende Portalanlage zu schaffen (vgl. Abb. 1 und 2), wo zwischen mit Figuren und Balustraden besetzten Rampen hindurch so eine kleine Ehrenstraße zum Schloßhof hinaufführen konnte, was von ungemein monumentaler Wirkung für die ganze Anlage geworden ist — eine prachtvolle Idee, die sich leider die späteren Residenzbauten nach diesem Muster entgehen ließen.

Hatte so Rossi, von dem wir doch wohl annehmen müssen, daß er bei der Nähe der französischen Grenze auch eine Studienreise nach Frankreich unternommen haben oder bereits früher in seinen Ausbildungsjahren in Frankreich war, in der ganzen Grundrißanlage den neuen französischen Forderungen gehuldigt, so war er doch sonst im ganzen Aufbau, in allem Detail (vgl. Abb. 3—5), so vollständig Italiener geblieben, daß man heute kaum in einer anderen südwestdeutschen Residenz noch so von italienischem Geiste angehaucht werden kann, wie in Rastatt, wo man sich beim Durchwandern des Schloßkomplexes und seiner Umgebung oft völlig nach Italien versetzt wähnen muß.

Der selbstbewußte Italiener Domenico Egidio Rossi, der von 1698 ab dieses Bauwesen in die Wege geleitet hatte, wußte es übrigens genau, was er wert war, und wie man seiner bedurfte, das zeigt sich uns deutlich in einem Briefe an den Markgrafen, in dem er auf die Vorzüge seiner Planungen hinweist[7]). An dieser interessanten Stelle sagt er:

»Sonsten thue ich continuirlich studiren, etwas zu finden, daß Ihro Hochfrstl. Dhl. vergnügen, auch die gantze Welt aprobiren vnd ich darbey auch mit Ehren außkhommen khönnte, wie dann die Newe gedanckhen vermög innliegenden Rißes Lit. D. auf Papier gebracht, welche von Einer solchen Simitri vnd Magnificentza, daß ich mir getrawe mit vndthstem Respect zue sagen, daß es auf diesem Spacio keiner nicht besser wirdt finden khönnen, gestalten Ihro Dhl.

7) Rastatt, d. 9. Martii 1700. Original im G. L. A. Karlsruhe; vgl. Anm. 1.

eben der Erdten einen Ingresso oder Einfahrt, sodann zwei Stigen eine gegen der andern vnd eine Sala terrena, daneben zwei Gabineten haben, alles so groß vnd so armonios, alß es sein kan. Im anderen Stockh einen großen Sahl von gueter vnd rechter Proportion, item ein Vorsahl auch groß vnd wohl proportionirt, in welchem, wo die zwei Nichia sein, mann zwei Camin machen kan.

Nun Ihro Dhl. dießen Riß gdst. aprobiren, setze ich mein Leben, daß es zum Standt kommet, auch die gantze Welt apropieren vnd sagen wirdt, daß

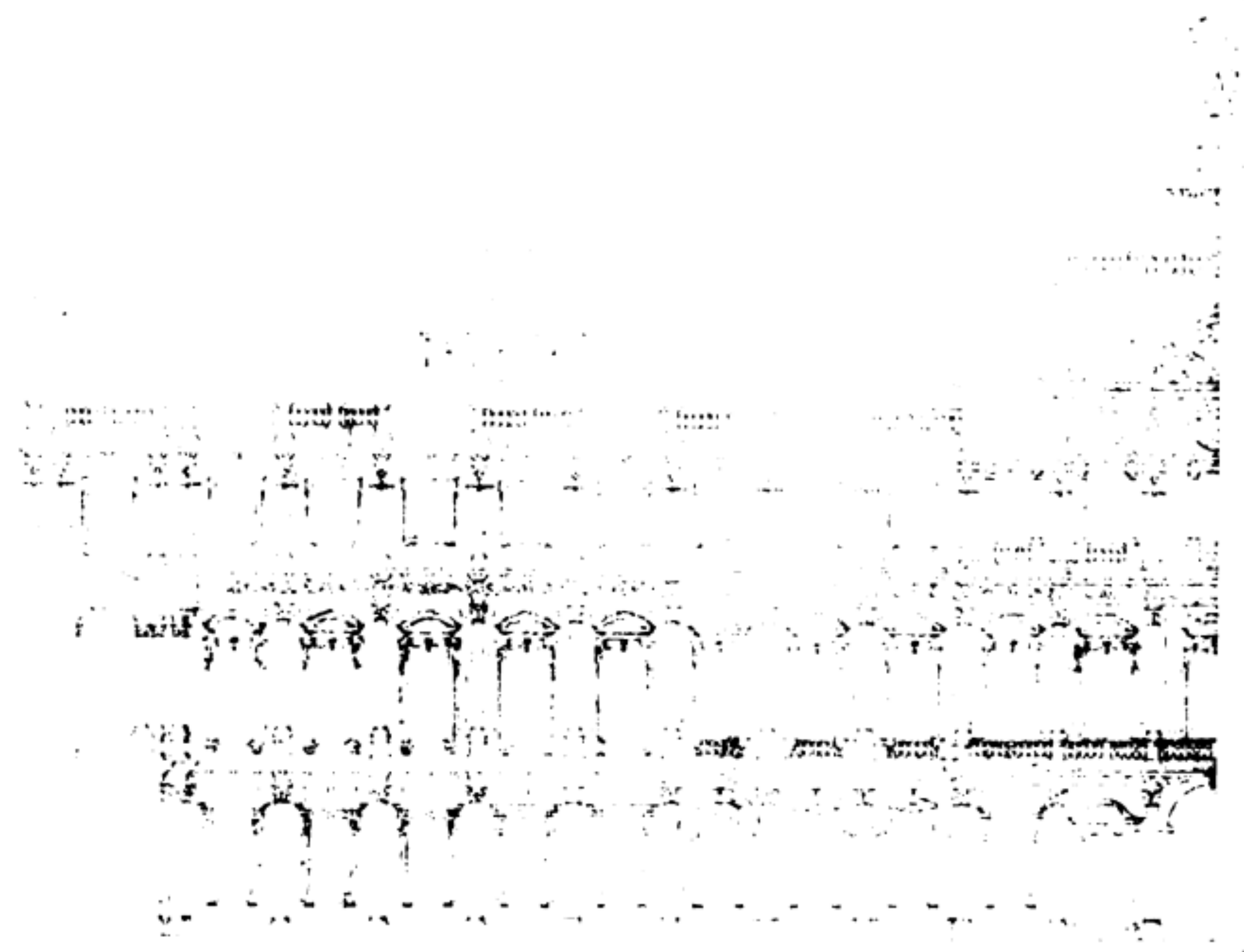


Abb. 3. Originalriß zur Dekoration des Corps de Logis der Rastatter Residenz.

dießes nicht allein in Teutschland sondern auch in Italiam eines von den schönsten Gebäuden seye.«

Die Ausführung seines Planes lehrt uns, daß es nicht nur großsprecherische Worte waren, mit denen der Architekt den Markgrafen zur Genehmigung seiner Vorschläge bestimmen wollte, Rossi hat mit allen seinen Behauptungen recht behalten.

Sobald das Rastatter Schloß einmal von 1698 ab nach seinen Plänen im Bau war, war er der Herr in Rastatt, vor dessen hochfahrendem Wesen nicht nur seine Untergebenen zitterten. -- Selbst Hofadel und die hohen Herren von der Regierung hatten oft Ursache, sich über ihn zu beklagen, und gaben diese Klage auch weiter, aber immer wieder war es der Markgraf, der Öl in die hochgehenden Wogen goß und den Frieden wieder herstellte. Voll Vorsicht gibt man dem Italiener im Kirchen-

buch [8]) und anderen Urkunden alle nur möglichen ihm zustehenden Titel und nennt ihn »nobilis et strenuus Dominus« und »praeclarus architectus«; er durfte eben keinen Grund zum Klagen haben, das war die strikte Weisung des Bauherrn, der ihn in den Briefen seinen »lieben Herrn Roßy« nennt und immer des Lobes seiner Kunst voll ist, und wenn ihm auch innerlich wohl manchmal die Intrigen, die der Italiener anstiftete, und der Unfrieden, den er unter die Beamtenschaft brachte, zuwider waren, so hielt er ihm doch immer wieder bis zu seinem Tode die Stange, um seine Kunst nicht zu verlieren. — So haben wir hier ein außerordentlich lehrreiches Beispiel von der Macht und dem Einfluß, den solche Barockbaukünstler größeren Stils besaßen. —

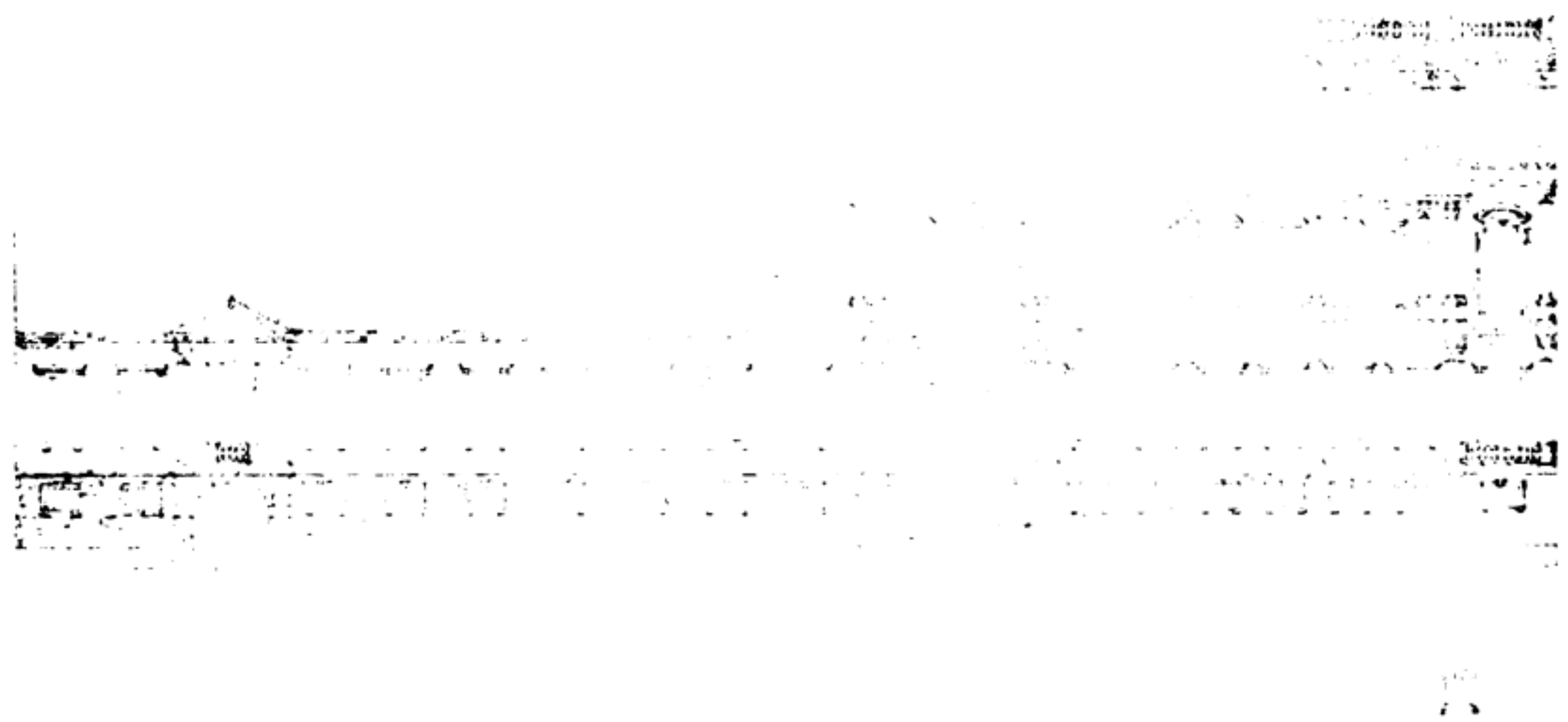


Abb. 4. Originalriß für die Straßenfront des rechten Seitenflügels der Rastatter Residenz.

Einen ganzen Stab von Künstlern aller Art [9]) zog Rossi aus Italien sich nach, wie er ihn zur künstlerischen Ausschmückung seines Palastes in Rastatt bedurfte. Noch fehlen uns hier viele Namen, besonders die der bedeutenden Stukkateure, für die es in der Rastatter Residenz reiche Arbeit gab. War doch nicht allein im Innern des Palastes eine gewaltige Anzahl von Sälen auszuschmücken (vgl. Abb. 5), auch das Äußere war ganz mit plastischen Stuckarbeiten nach Art der oberitalienischen Paläste zu überziehen (vgl. Abb. 3—5), — kunstvolle Arbeiten, vor allem etwa ein den Hauptbau umgürtender Fries (Abb. 3), die sich merkwürdig gut erhalten haben und stilistisch in wundervoller Einheit mit den plastischen Werken des Innern zusammen-

8) Katholisches Pfarrarchiv, Rastatt.

9) Über die einzelnen bei dem Schloßbau in der Zeit von 1698—1775 nacheinander tätigen künstlerischen Kräfte werde ich noch in diesem Jahre (1914) in der Zeitschrift »Die Ortenau« in einem größeren Aufsatze »Das Rastatter Schloß und seine Meister« eingehender berichten, der, was Rossi selbst betrifft, z. T. nur einen Auszug aus dieser Arbeit bedeutet.

klingen, so daß doch auch neben dem alles zusammenhaltenden Baumeister an einen selbst mit entwerfenden und die Arbeiten überwachenden Hauptmeister für diese Stuckkunstwerke gedacht werden muß, der auch der Berninischule entsprossen war. —

Besser schon sind wir über die zahlreichen Deckenmaler unterrichtet, die Rossi vor allem aus Bologna kommen ließ und die sich durch ihre Werke als zur unmittelbaren Schule Guido Renis gehörig charakterisieren. Hier werden die Bolognesen Paulo und Giovanni Mannini urkundlich genannt [10]), die noch kein Künstlerlexikon bisher aufgeführt hat, und des weiteren die ebenfalls von Bologna stammenden, schon bekannteren Meister Giuseppe Maria Rolli, Pietro An-

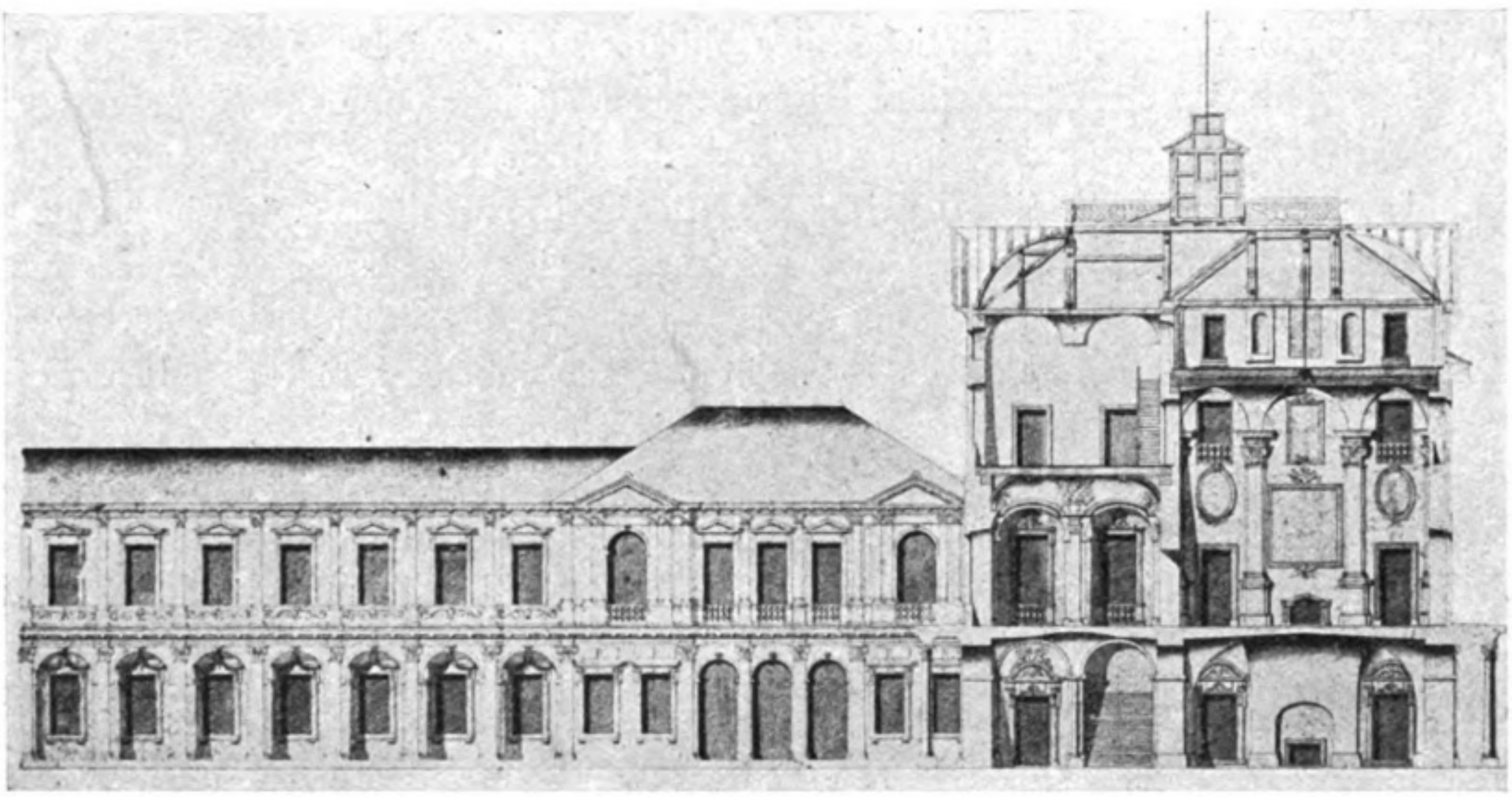


Abb. 5. Durchschnitt durch das Corps de Logis mit der Hoffront der Seitenflügel der Rastatter Residenz.

tonio Farina und Giuseppe Antonio Caccioli vermutet. — Da ihre meistens in seltener Frische erhaltenen Werke von ganz hervorragender Qualität sind, so scheint es geradezu unbegreiflich, wie eine Fülle solcher Kunstwerke bisher so gut wie unbeachtet bleiben konnte.

Mit Hilfe dieser künstlerischen Kräfte führte Rossi das Bauwesen in der Hauptsache bis 1707 seinem Ende entgegen, und was jetzt noch zu tun war, konnten lokalere Kräfte besorgen; er selbst hat bald nach dem Tode seines Herrn, des Markgrafen Ludwig Wilhelm, die badische Residenz verlassen, wo er zehn Jahre nur mit kurzer Unterbrechung von Reisen nach Österreich, Böhmen und Italien geweilt hatte. —

Dort, wo er einst allmächtig gewesen war, fiel bald sein Name der Vergessenheit anheim, und auch sein monumentales zurückgelassenes Werk konnte ihn nicht der Nachwelt überliefern, da man es nacheinander selbst vergaß oder, wenn man sich

[10]) G. L. A. Baden-Badensche Kammerprotokolle und Handschrift 401.

die Mühe nahm, darauf einzugehen, an einen anderen berühmteren Italiener als den Urheber dachte. Wohl hat bereits in den 50er Jahren des verflossenen Jahrhunderts schon der Großherzoglich Badische Kammerjunker von Beust begeistert in einer kleinen Broschüre auf den Kunstwert und die historische Vergangenheit des Schlosses und die wundervolle Gestalt des Bauherrn hingewiesen, und das wollen wir ihm zu ganz besonderer Ehre anrechnen in einer Zeit, wo Mut dazu gehörte, ein Bauwerk aus der Barockepoche schön zu finden. — Den Baumeister Domenico Egidio Rossi konnte auch er nicht nennen, der uns einst diesen Prachtbau geschenkt hat, von dem es nur schwer zu verstehen ist, wie die in ihm schlummernden Kunstwerte immer noch der Kunstgeschichte so gut wie unbeachtet blieben. — Noch heute zieht der junge Kunsthistoriker der zahlreichen benachbarten Universitäten nach Italien, um dort staunend vor den Bauwerken — erfreulicherweise jetzt auch schon vor den barocken — zu stehen und in ihrem Inneren die Farbenpracht der Deckengemälde und die Wucht der plastischen Arbeiten auf sich einwirken zu lassen. — Einen Palast in dieser Ausdehnung wird er aus dieser Zeit schwerlich daselbst finden, schwerlich wird er die überreiche Zahl von Deckengemälden der Bologneser Schule dort noch einmal so vereinigt studieren können, wie in der allzu nahen Rastatter Residenz, die er nicht kennt, ja von deren Bestehen er oft nicht einmal gehört hat. — Und doch müßte sie durch Geschichte und Kunst, durch ihre gewaltige Ausdehnung und dadurch, daß sie eben als die früheste aller großen südwestdeutschen Residenzen ein Vorbild abgegeben hat, an hervorragender Stelle in der Kunstgeschichte ihren Platz finden, besonders noch, da sie von allen größeren Residenzen der Nachbarschaft — auch in angenehmem Gegensatze zu Bruchsal und Mannheim — sich durch eine wunderbar geschlossene stilistische Einheit auszeichnet und vor all diesen Bauten, die einer kollektivistischen Bautätigkeit — nicht zu ihrem Vorteil — entsprossen sind, sich in ihrer Gesamtwirkung einmal uns als das Werk eines einzigen genialen Architekten darbietet. —

Der zweite große Residenzbau, den Rossi für einen deutschen Fürsten plante, war der des Durlacher Schlosses. Auch hier hatten die Reunionskriege nur Trümmer hinterlassen, und als es wieder ruhig im Lande geworden war, mußte der Markgraf Friedrich Magnus von Baden-Durlach, der Stammesvetter des Rastatter Bauherrn von der evangelischen Linie, daran denken, für sich und seinen Hof an Stelle des alten Carolsburg genannten Schlosses eine neue Residenz zu errichten. Nichts lag näher, als daß er sein Augenmerk auf den berühmten Italiener richtete, der seinem Vetter in Rastatt diente und dessen künstlerischer Ruf das Land durcheilt hatte.

Im Frühjahr des Jahres 1698 begann man auch hier mit den Bauvorbereitungen, vom 5. April 1698 ist ein Erlaß vorhanden, nach dem der Wiederaufbau der vormaligen Residenz Karlsburg nach erlangtem Frieden und die Wiedereinrichtung des Lustgartens beschlossen wurde. Zugleich ergeht der Befehl an den markgräflichen

Baumeister Thomas Lefebure (Lefebvre), die Brandstätte von den Trümmern säubern zu lassen [11]).

Rossi fertigte nun auch für diese in großem Umfang gedachte Schloßanlage die Pläne an, die uns auch in einer nach dem heute verschwundenen Originalriß gefertigten Lithographie überliefert wurden und zeigen, daß er auch hier eine großzügige Schloßanlage geplant hatte, deren Hauptbau sich wieder nach der Stadt in einen tiefen, in Hufeisenform gegebenen Hof öffnen sollte, während sich im Gegensatz zu Rastatt auch noch dahinter ein umfangreicher von Bauten eingeschlossener Innenhof zu legen bestimmt war (vgl. Abb. 6).

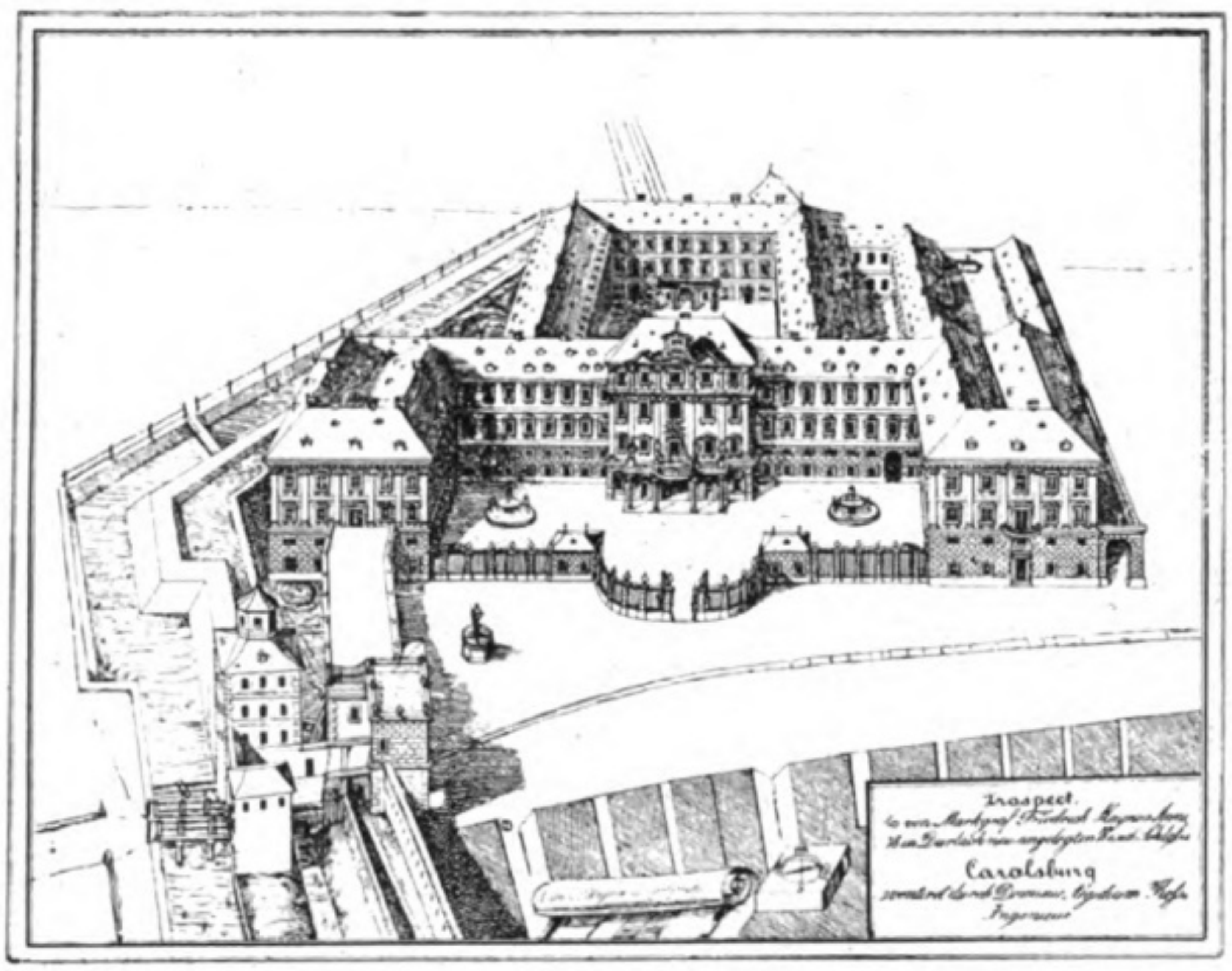


Abb. 6. Gesamtplan der Durlacher Residenz. Lithographie nach dem Originalplane D. E. Rossis.

Bereits am 9. Juni 1698 ließ man sich »zur auferbawung des Schlosses Carolsburg und zwar des rechten Flügels an gedachtem Schlosse, der Cantzley und Newen Baw, worauf die Cavaliers zu logiren kommen sambt hinden anhang... under Garantie und aßistenz leystung Herrn Domenico Egidio de Roßi, vornehmen Ingenieur von Bolognia mit Hr. Johann Maza, Bawmeister gebürttig aus Mayland« in einen Akkord ein. Der aus Wien mitgebrachte Pallier Giovanni Mazza wurde also der örtliche Bauleiter, er nennt sich selbst bei seiner Unterschrift unter diesem Akkord »Chapo mastro de muratori«.

Dieser Kavalierbau nebst einem Nebenbau, der zu Marstallzwecken dienen sollte, ist alles, was von der gewaltigen von Rossi geplanten Schloßanlage zur Aus-

[11]) G. L. A. Durlach-Carolsburg, Bausachen Conv., I u. II.

führung kam, und auch dieser ist nicht rein nach seinen Plänen errichtet worden, sondern mußte sich allerhand Entstellungen gefallen lassen.

Auch hier konnte ich wieder eine Korrespondenz Rossis ermitteln [12]), die uns über alles die erwünschte Auskunft zu geben vermag und uns zugleich den freien Verkehr dieser Architekten größeren Stils mit ihren fürstlichen Bauherren vermittelt.

Wir ersehen daraus, daß Rossi vor allem ungehalten ist, daß, nachdem seine Gesamtpläne vorliegen, Mazza in seiner Abwesenheit Änderungen in den Details trifft und und »selbsten ein Küntzler« sein will. In diesem Sinne schreibt er am 14. Januar 1699 an den Markgrafen in seiner amüsanten Art:

»Im Übrigen bitte Ihro Hochfrstl. Dhl. ganz vnderthenig, dieselbe wollen die grundriß wohl consideriren vnd vberlegen, dann es möchte einmahl darzue kommen, daß Sie mich etwann hoch möchten recompensiren wollen, wann es zu spath ist vnd viell gelt vnder dem boden werden geworfen haben. Es ist ein Grundriß bald vf dem Papier gezaigt, darbey aber Ein großes zue bedencken ist, wann man nicht waiß, wie hoch es in die höhe kombt; in den besten grundtriß, welchen Ihro Dhl. haben weißen lassen, seindt es sachen, daß solche auff kheine weiß ja ohnmöglich, daß man solche in das werckh bringen kan, eben so möglich alß wann man wolte mit 20 Staffeln in den Himmel steigen. Es haben Ihro Dhl. souil baw- vnd rißleuth, welche es machen wie die blinden, stoßen sich aneinander vnd kheiner sieht nicht was Er thuet, Je mehrere riß, je mehrere Confusion vnd schaden vor Ihro hochfrstl. Dhl:, welches Ihro Dhl: bey solchen großen weßen künftighin ohne meine erinnerung erfahren werden, Letstlich bitte Ihro Dhl. gantz vnderthenig meine Clare vnd trewe schreiben nicht zue aprenticiren vnd wann ich das geringste erfahren khönte, daß solche meine schreiben Ihro Dhl. ein oder dem andern zue wider wehren, wollte ins künftighin niemahlen mehr zue vnderstehen, einig vorschlag zue thun, wormit nebst schönster salutation mich gehorsambst empfehle vnd verpleibe.« Am 9. Juli desselben Jahres spricht er von einer von ihm vorgenommenen Baurevision: »Ich habe auch in Einem Zimmer zu dem Gabelierbaw, so die Mauerer anietzo säubern, den boden gesehen, an welchem das Crantzgesimbs, so gemacht ist, gar klein vnd kindtisch in so hohen Zimmern herauß khombt, vnd wann der Mazza mir die sagama geschickt hedte, hedte ich corrigirt, daß es säuberer were heraußen khommen vndt Ein arbeith wer, anjetzo aber habe ich ein newes sagama gemacht, welches in den andern Zimmern gebraucht werden khan.«

Die nächsten Briefe werden dann noch ungehaltener, und allenthalben schaut der Ärger über Mazza durch, bis er sich vom Herbste 1700 überhaupt nicht mehr um das Durlacher Bauwesen bekümmert zu haben scheint. Auch über die infolge der Kriegszeiten nicht zu vermeidende unregelmäßige Bezahlung ist er ärgerlich. In einem Berichte Lefebures, der auch aus dieser letzten Zeit von Rossis Tätigkeit für

[12]) Vgl. Anm. 10. Eine ungekürzte Veröffentlichung dieser Briefe wird in diesem Jahre (1914) die Zeitschrift für Geschichte der Architektur bringen.

Durlach stammt (Frühjahr 1700), hören wir: »Ohne pahres gelt aber, was ich auch habe fohrwenden mögen, hatt und will er nichts (an Rissen) abfolgen lassen. Dieweilen aber ich gesehen, das obgedachte Rissen zu den thüren des Ritter Sahls noch nicht angefangen gewest und man also mit der bezahlung nicht uergeblich dahin (nach Rastatt) reysen thäte, habe ich statt der acht tagen, die er zu verfertigung derselben, wie auch der Cupola über die haupt Stigen begehret, ihme vierzehn tagen gestellt.«

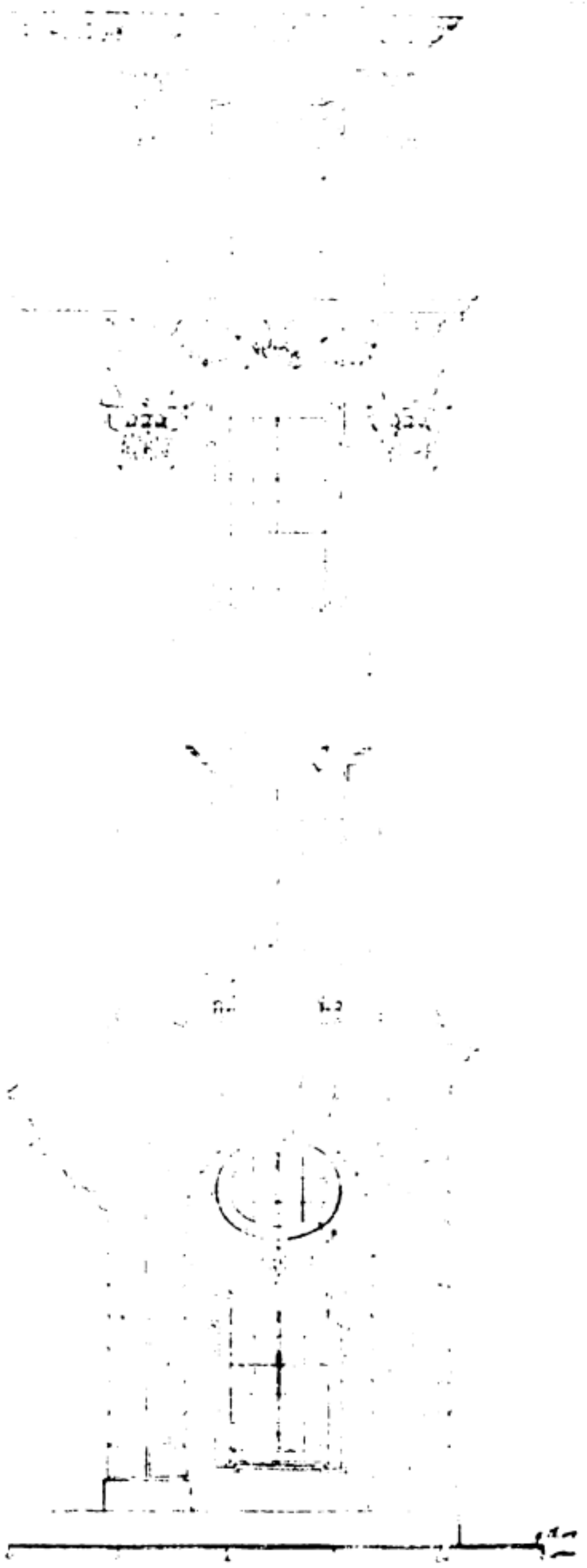


Abb. 7. Originalriß Dom. Eg. Rossis für die Dekoration einer seitlichen Fensterachse am Mittelbau des Corps de Logis der Durlacher Residenz.

Die häufigen Vorstellungen Rossis, daß hinter seinem Rücken Änderungen an den Plänen durch Mazza vorgenommen würden, scheinen zudem nur zu berechtigt gewesen zu sein. Ich konnte einen Originalentwurf des Italieners für die Dekoration einer seitlichen Fensterachse des Mittelbaues vom Corps de Logis [13]) wieder ermitteln (Abb. 7), die uns zusammen mit dem Gesamtplane im Vergleich mit dem heute allein bestehenden rechten Flügel, dem sogenannten Kavalierbau, deutlich vor Augen führt, wie sehr verschlechtert nur die Risse zur Ausführung gelangten. — Dieser Umstand und die Einsicht, daß infolge der unruhigen Zeit der Schloßbau doch zu keinem rechten Abschluß gelangen konnte, bewirkten, daß für ihn vom Herbst 1700 ab der Fall erledigt war. Damit war aber auch die Seele von dem Durlacher Bauwesen gewichen, das in der Folge völlig eingestellt wurde und schließlich überhaupt nicht mehr in Frage kam, da das mitten im Hardtwald neuerbaute Karlsruhe in die Rechte der Residenzstadt einzutreten begann

[13]) G. L. A. Großh. Hausfideikommiß.

Auch bei dem dritten größeren Schloßsitze des Hauses Baden-Baden, bei Ettlingen, dachte man schon um 1700 an einen eingreifenden Umbau, der bisher der Forschung entgangen ist. Urkundliche Notizen konnte ich hierfür noch nicht ermitteln, doch kamen mir zwei Originalpläne für dieses Bauwesen in die Hand, wie ich sie in den Faszikeln über das spätere Ettlinger Schloßbauwesen noch eingeheftet vorfand [14]) (Abb. 8 u. 9). Ohne weiteres läßt sich die Hand eines italienischen Meisters erkennen, und zwar eines nicht eben bedeutenden, dessen Kunst noch tief im 17ten Jahrhundert fußte und der noch nichts von den Errungenschaften des Westens angenommen hatte. An Rossi selbst ist also bei diesen



Abb. 8. Fassadenaufriß für eine geplante Ettlinger Residenz.

Rissen nicht zu denken, trotzdem die Technik und Art der Zeichnung sich nahe an die seine anlehnt. Wir werden also nicht fehlgehen, hier die Hand eines seiner Unterarbeiter zu vermuten, und hier kann man vor allem etwa an einen Meister in der Art des Giovanni Mazza oder Lorenzo de Sale denken. Es läßt sich ja wohl verstehen, daß auch an eine Umänderung dieser unmodern gewordenen Schloßanlage um diese Zeit gedacht wurde, besonders da sie durch die vom Mittelbau der Rastatter Residenz in gerader Linie auf sie geführte gewaltige Verbindungsallee ja noch in nähere Beziehung zur neuen Hauptresidenz gesetzt war, so daß sich wohl der Meister der Ettlinger Pläne seinen echt oberitalienisch empfundenen Mittelkuppelbau als Endpunkt auf dieser Seite gedacht haben mag. --

Neben den Rissen für die großen südwestdeutschen Residenzanlagen hat Rossi auch während seines Aufenthaltes in Deutschland solche für ein kleines Lust- und Jagdschlößchen entworfen, die uns die erwünschte Gelegenheit geben, ihn auch auf

[14]) Jetzt registriert in der Plansammlung des G. L. A. Baupläne Ort Ettlingen Nr. 20 u. 21.

diesem Gebiete kennen zu lernen, besonders da sie auch in der Hauptsache zur Ausführung gelangten, und noch heute ragt das nach ihnen erbaute, ganz in Vergessenheit geratene Lustschlößchen Scheibenhard bei Ettlingen in verhältnismäßig guter Erhaltung auf.

Am 28. Februar 1699 hören wir in einem Schreiben des Markgrafen Ludwig Wilhelm an Rossi: »In dem Überigen erwardte die Riß von Rastatt vnd Scheibenhardt mit großem Verlangen, welches letztere meiner Frawen Gemahlin Lbd. sehr anlieget vnd große frewd machet, deswegen verhoffe, daß der Herr sich auch solches gebäw mit allem Eyfer wird angelegen sein lassen vnd solche anstalten mache, damit den

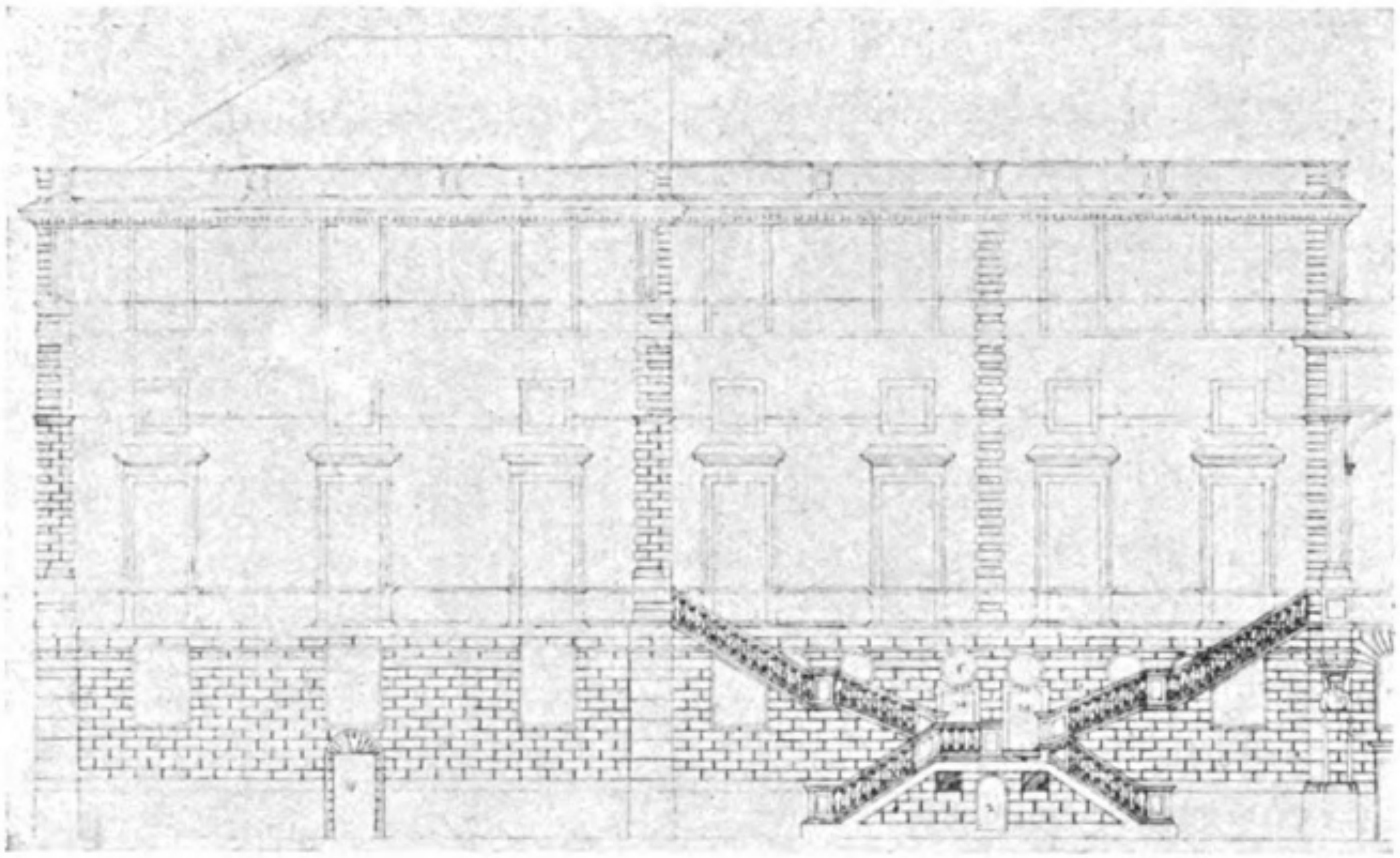


Abb. 9. Fassadenaufriß für eine geplante Ettlinger Residenz.

beuorstehenden sommer hiendurch mit allem Eyfer und möglichster Beschleunigung darangearbeithet werde, gestalten, wie ich vernemme, bereiths Eine ziemliche provision von den benötigten Materialien alda liegen solle.« [15]). Bereits am 5. März sendet dann Rossi einen kleinen Plan von Scheibenhard mit den Grundrissen der Etagen und einen größeren Aufrißplan der geplanten Fassade ein. —

Da der Markgraf drängte, so wurde der Bau rasch in Angriff genommen und machte gute Fortschritte. Zu Beginn des Jahres 1700 hören wir aus einem Berichte des Durlachischen Baumeisters Lefebure: »In Scheybenhart wird der Bau nach des Rossi Riß angelegt und ist zum Teil schon ziemlich aus dem Boden. Der Wahl darum, wie auch der Graben ist ausgeseubert und solle solches auch fortificiert werden [16])«.

Die ersten Vorschläge Rossis für den Hauptbau dieser Lustschloßanlage konnte ich

[15]) Vgl. Anm. 1.
[16]) G. L. A. Durlach-Carolsburg, Bausachen, Conv. I u. II.

in einem Faszikel von Bausachen der Stadt Rastatt wieder feststellen[17]) (Abb. 10—12); nach ihnen wollte der Architekt die Räume des Erdgeschosses um ein die Mitte des Baues einnehmendes kreisrundes »Vestibolo oder Grotta in deametro« gruppieren (Abb. 10), sodaß wir hier ein für diese Gegenden sehr frühes Beispiel zentraler Tendenz von dem Italiener angegeben finden. Von diesem zentralen Mittelrund, wie es die Kunst des Vicentiners Andrea Palladio der jüngeren Barockarchitekten-Generation vermittelt hatte, die seine großzügigen Grundrißideen mit Enthusiasmus aufgenommen hatte, sollten dann zwei breite Mittelgänge dem Rossischen Plane nach im Kreuze den Bau durchschneiden, so daß sich bei diesem Geschoß eine außerordentlich klare Grundrißentwicklung ergeben hätte, bei der eben vor allem die damals in Deutschland noch auf Jahre hinaus ungewöhnlichen, eine bessere Verbindung der einzelnen Räume schaffenden Mittelgänge, besonders auffallen, die wieder einmal zeigen, wie sehr und wie früh sich der Italiener schon mit den Grundrißideen des Westens vertraut gemacht hatte. — Der den Bau der Länge nach durchschneidende Hauptgang kam auch zur Ausführung, doch unterblieb leider die Anlage des runden Mittelraumes mit seinen 4 anschließenden Eckkabinetten und die von ihm auslaufenden, den Bau in seiner Breite durchlaufenden kleineren Gänge, und ein einfacher länglich viereckiger Raum trat an die Stelle[18]) (vgl. Abb. 13).

[17]) G. L. A. Stadt Rastatt. Spez. Conv. 3.

[18]) Ein erklärendes Verzeichnis zu diesen ersten Plänen war ebenfalls noch zu ermitteln, das uns den erwünschten Aufschluß über die geplante und doch auch zum großen Teil zur Ausführung gelangte Einteilung gibt. (Vgl. hierzu die Abb. 10 u. 11.)

Beschreibung der Gebäude zu Scheibenharth.

A. Ein Stiegen gehet auf 9 schuh hoch und Braith 9 schuh.
B. Vestibolo oder Grotta in deametro 26 schuh.
C. 4 orth zu 4 theillen der Gebäus.
D. Gamera 18 schuh Lang und 16 Bräut.
E. Stanziato oder Staffel stuben lang 28 schuh, und Bräit 16 schuh.
F. Stanziolo lang 16 schuh und bräut 10 schuh.
G. Zimmer neben der Distilia Küchl lang 18 schuh und bräut 16.
H. Küchl zum Distiliren lang 18 schuh bräut 16.
I. Küchl gewölb lang 16 schuh bräut 10.
K. Zimmer vor die Köch lang 18 schuh und 16 bräuth.
L. Große Küchl 28 schuh lang und 16 bräut.
M. Küchl Gewölb 16 schuh lang und 10 bräut.
N. Zimmer 18 schuh lang und 16 bräut.
O. Stanziatto 28 schuh lang und 16 bräut.
P. Stanziolo 16 schuh lang und 10 bräut.
Q. Pasaggio.
R. schneckhen Stiegen gehet bis aufn Plan noble.

Plan nobile.

1. Sala lang 30 schuh und Bräuth 26.
2. Camera lang 18 schuh Bräuth 16½.

Dieselbe Verquickung von italienischen und französischen Grundrißideen wie beim Hauptbau finden wir auch bei den Nebengebäuden wieder. Einstöckige, im Halbzirkel geführte Bauten sollten sich an den Wohnbau anschließen und ihn mit den ihm gleichgerichtet laufenden Wirtschaftsgebäuden verbinden, vor denen dann in malerischer losgelöster Art 3 Pavillonbauten gelagert waren. Die ganze umfangreiche Schloßanlage war in ein durch die alten Befestigungsgräben gegebenes eiförmiges Terrain komponiert (vgl. Abb. 13). Dieser erste bedeutsame Riß Rossis ist, wenn er auch völlig die Grundidee vermittelt hat, doch nur unvollständig zur Aus-

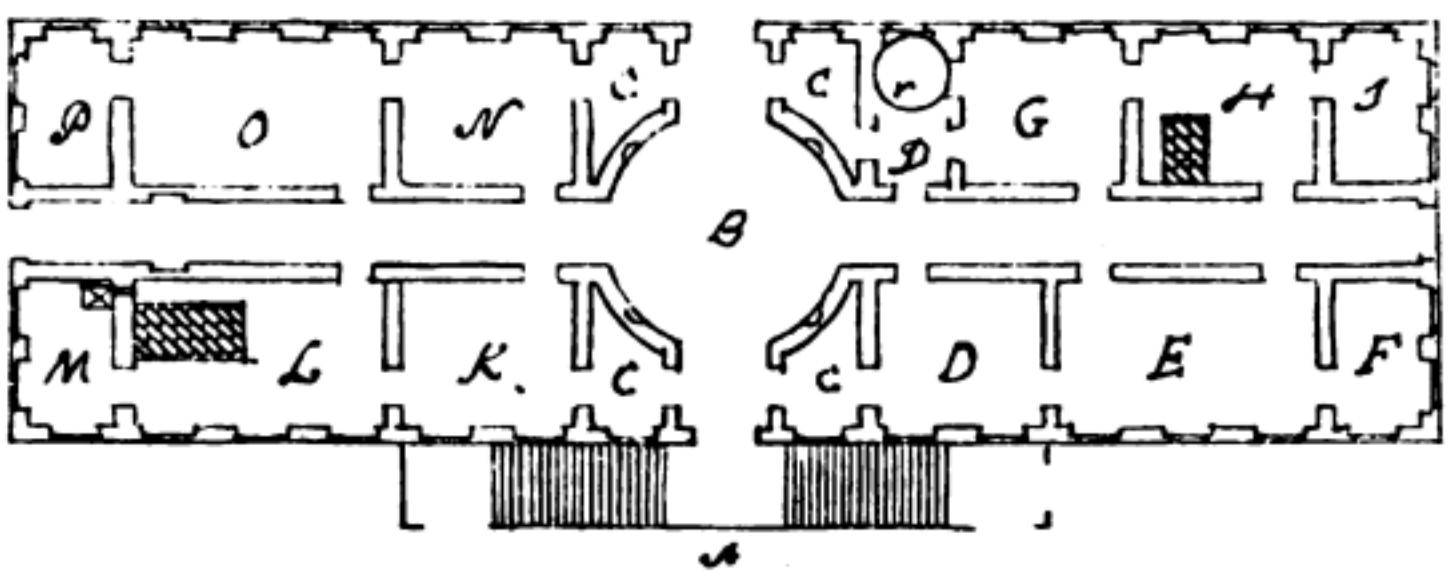


Abb. 10. Originalriß Rossis zum Erdgeschoß des Hauptbaues von Scheibenhard.

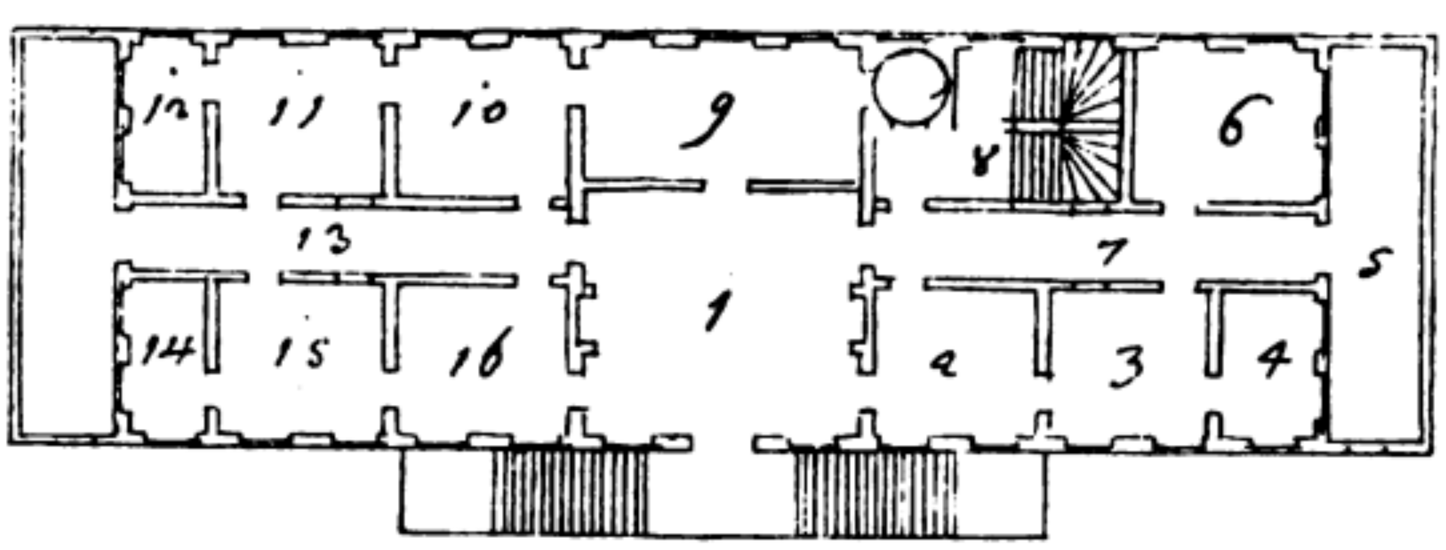


Abb. 11. Originalriß Rossis zum »Piano nobile« des Hauptbaues von Scheibenhard.

führung gekommen und spätere ungeschickte Einbauten und Veränderungen haben

3. Schlaff Cammer lang 18 schuh 16½ bräuth.
4. Gabinetto 16½ schuh lang und 11 schuh bräuth.
5. Terazza.
6. Stanza 26 schuh lang 16½ bräuth.
7. Gang 8½ schuh bräut.
8. Gebrochene Stiegen, daß auf die Altan gehet.
9. Galleria 30 schuh lang und 15 bräut.
10. Camera 20 schuh lang und 17 bräuth.
11. Schlaff Cammer 20 schuh lang und 17 bräuth.
12. Gabinetto 17 schuh lang 11½ bräuth.
13. Gang 8½ schuh bräuth.
14. Gabinetto 17 schuh lang und 12 bräuth.
15. Schlaff Cammer 20 schuh lang 17 bräuth.
16. Camera 20 schuh lang 17 bräuth.

Die Zimmer neben der Erdt hoch 11 schuh.
Die Obern Zimmer hoch 15 schuh.

dann noch ihr Teil dazu beigetragen, die wundervoll malerische Gruppierung der einzelnen Bauteile zueinander, von der uns zwei Aufnahmen des badischen Bauinspektors F. J. Krohmer von 1742 (Abb. 14 u. 15) einen guten Begriff geben, zu vernichten [19]). —

Noch steht es nicht fest, ob Rossi bei seinem zehnjährigen Aufenthalt in Deutschland etwa auch für andere südwestdeutsche Fürsten Pläne geliefert hat. Nach einem Schreiben des Markgrafen Friedrich Magnus von Baden-Durlach an den bischöflichen Statthalter von Rollingen in Speyer läßt sich dies fast vermuten. Es ist »Carolsburg d. 24. May A° 1699« datiert und hat diesen Wortlaut:

»Wohlgebohrner besonders lieber herr Stadthalter! Der von mir zu meinem dahießigen Schloßbauweßen angenommene Bau-Rath Rossy hat bey solchem sowohl alß auch allem Vernehmen nach deme ihme anvertrauten Directorio deß anderen gelegten Badischen Schloß Bawes zu Rastatt von seiner ihme beywohnenden bauweßens Experientz bereits genugsamb prob. abgelegt. Vnd alß Er dann nunmehro bey dießen beyden Hauptgebäuden die sache dahin gebracht und eingerichtet, daß ihme wohl so viel Zeit übrig, auch noch anderen benachbarten bauweßen zu assistiren, So habe Ich ihme darüber gutes gezeugnus zu geben nicht entstehen, zugleich aber an den hern Stadthalter denselben dahin verschreiben wollen, daß Ihme, da man irgend seines gleichen zu dem fürhabenden Bischöflichen Bauweßen zu Speyer nötig, vor andern die direction oder assistenz auf darüber nach belieben zu nehmen stehende prob gar wohl anvertraut werden könne. Allenfals nehme Ich die erfolgende Willfährigkeit dancknehmig auf und bin nach ergebender occasion denselben freundl. gefallen zu erweißen ingedenk [20]).«

Es sieht also so aus, als ob man damals bereits in Speyer an einen Neu- oder Umbau der bischöflichen Residenz gedacht habe, ob Rossi hierzu oder zu einem

[19]) Von der geplanten bildnerischen Ausschmückung dieses Lustsitzes berichtet uns in den Spezialakten von Scheibenhard Conv. I. das folgende Schriftstück, das zugleich wieder einen Beweis für die mächtige Nachwirkung Berninischer Kunst auf diese frühen südwestdeutschen Schloßbauten bringt. Es ist undatiert, aber in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts zu setzen.

»Verzeichnuß wie alle Appartement in dem fürstl. Bad. Lusthauß Scheibenhardt sollen zue gericht werden. Von Ihro Dhl. Herrn Markgrafen Ferdinandt also gerißen vndt außgetheilt.... Von Orient ist der eingang wie in dem profil zue sehen, zue dem Frontispicio außwendig sollen stehen 4 statuen alß Pallas, Apollo, Ceres, Bachus. In dem festibulo Venus de Medicis, Adonis... In dem Saal, so inmittig mit O bezeichnet sollen in den 4 niches oder muscheln volgende Statuae khommen, wann sie auch schon etwaß in den Saal hineingehen. — Die Copeyen der alten Statuen, alß nemblich die Statua Daphnidis vndt Apollinis, so in der vinca Bourghesi von Bernino zue Rom. Die Diana von Epheso, so zue Paris in Saal des antiques du Louvre. Pluto und Proserpina deß Ludouisi zue Rom von obgedachten Bernino. Boreas vndt Orichie. Eß solle gedachter Saal mit allerhandt marber vndt gemähl außgemacht werden. Auß dem Saal soll mann durch ein anders festibulum gegen Occident dem See zue, . . . auch khleinen hafen gehen können.« Des weiteren sind dann noch in dem interessanten Schriftstück, das es verdient, noch ungekürzt abgedruckt zu werden, die geplanten Gemälde der übrigen Zimmer angegeben, die sich mit Stoffen wie den »Elementen, Zeiten des Jahrß, Zeiten des Tags«, mit »Lieb, Jagdt, Fisch vndt Falcknerey« beschäftigen sollen.

[20]) G. L. A. Durlach Carolsburg, Bausachen, Conv. I u. II.



Abb. 12. Originalriß Dom. Eg. Rossis zu einer Portalanlage für Scheibenhard.

anderen Bauwesen wirklich Risse lieferte, ist nicht ersichtlich. Die aus dieser Zeit in Speyer vorhandene Architektur kann jedenfalls nicht mit ihm in Verbindung gebracht werden.

Rossi wird in dem vorliegenden markgräflichen Schreiben »Bau-Rath« genannt. Er war durlachischerseits dazu ernannt worden, während er in Rastatt den Titel Ober-

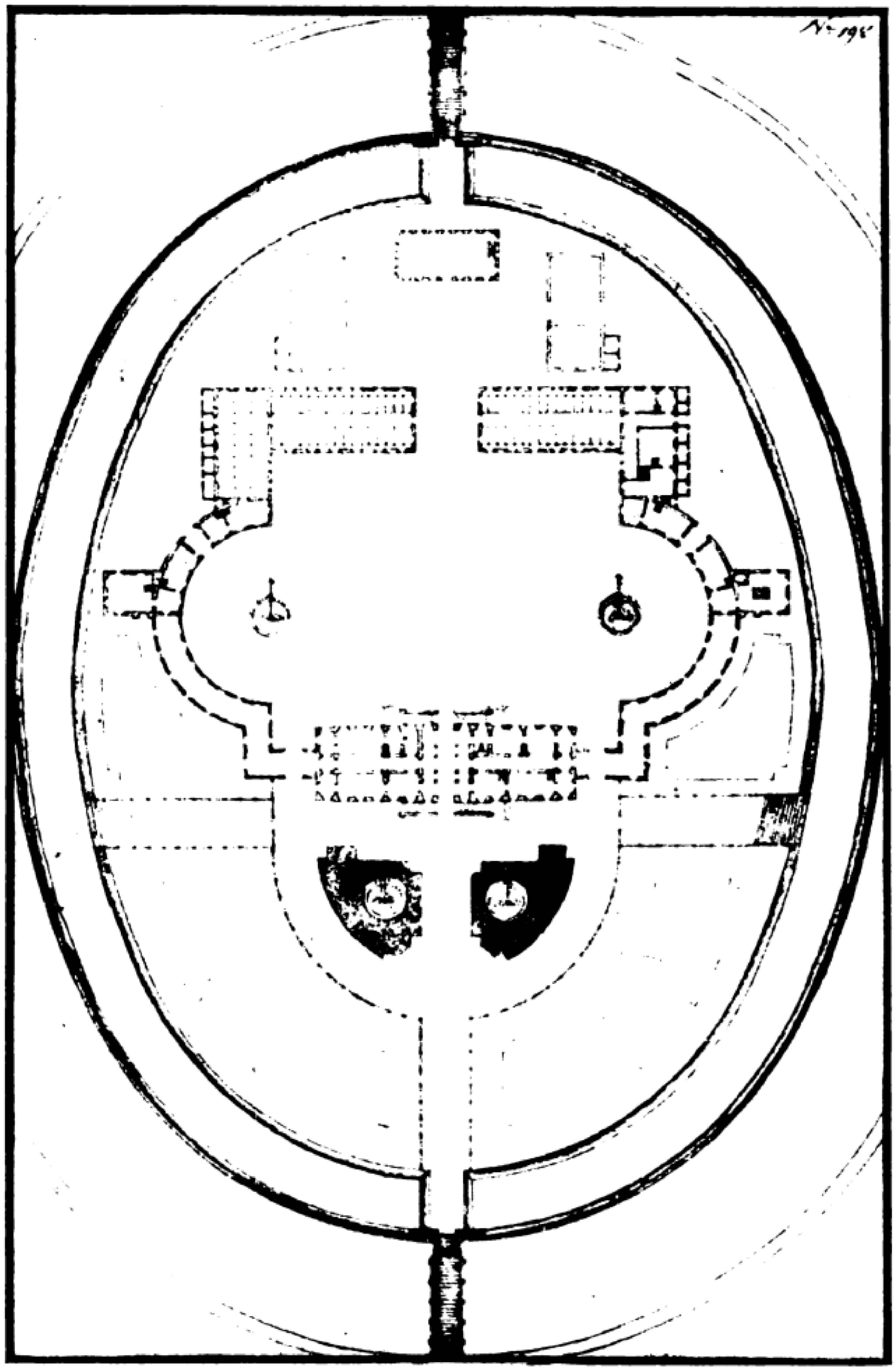


Abb. 13. Lageplan für das Lustschloß Scheibenhard.

baudirektor führte. Er selbst bediente sich meistens aber weder des einen noch des anderen, sondern nannte sich mit Vorliebe nur Ingenieur, wie es ja fast durchgehend die bedeutenderen führenden Architekten dieser Gegenden im Gegensatze zu den oft nur ihre Ideen ausführenden Baumeistern zu tun beliebten. —

In aller Kürze ist die Tätigkeit eines bedeutsamen italienischen Architekten in Deutschland um die Wende des 17ten Jahrhunderts an uns vorbeigezogen und eine Reihe von wieder beigebrachten Originalrissen hat uns seine Kunst lebendig gemacht und uns bewiesen, daß er einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen ist. — Noch nennt ihn im Verein mit seinen Werken heute kein Künstlerlexikon, und auch in den Spezialwerken barocker Baugeschichte [21]) sucht man ihn vergebens, und doch ist er einer der ersten Architekten dieser rheinisch-fränkischen Gegenden, der in der Verbindung seiner oberitalienischen Architektur mit den monumentalen Grundriß-



Abb. 14. Die Hauptfront des Lustschlosses Scheibenhard nach einer Aufnahme von Fr. J. Krohmer 1742.

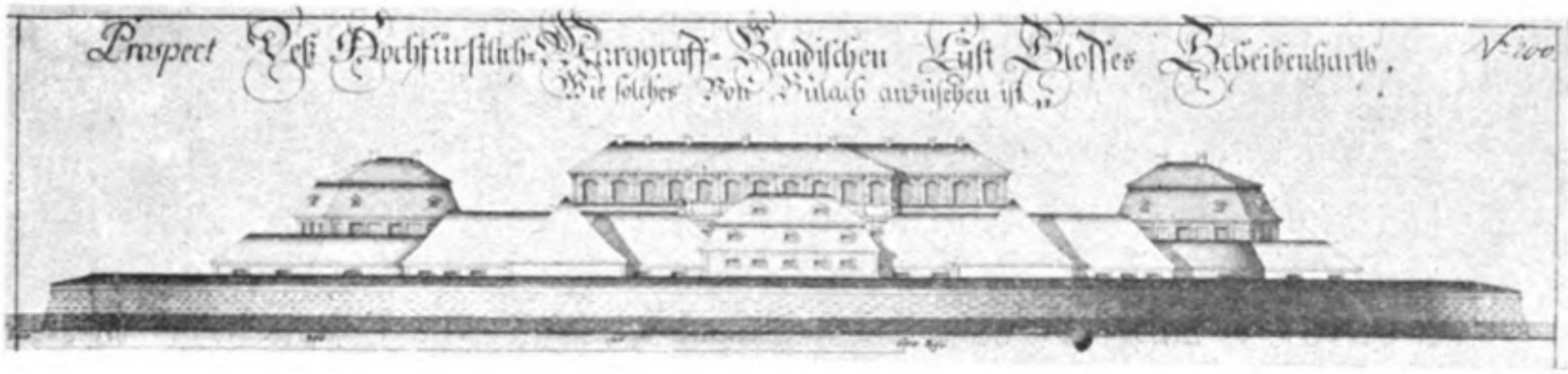


Abb. 15. Die Rückfront des Lustschlolses Scheibenhard nach einer Aufnahme von Fr. J. Krohmer 1742.

ideen des Westens die früheste umfangreiche kleinfürstliche Residenz geplant und sie auch wirklich einmal ihrer Vollendung entgegengeführt und so ein wichtiges Vorbild abgegeben hat für die Lande, in denen danach die Kunst des Barocks ihre üppigsten Blüten hervorsprießen lassen sollte. —

[21]) Noch H. Popp sagt in seinem 1913 erschienenen Werke »Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland u. d. Schweiz« von Rastatt: »Das Schloß wurde wahrscheinlich nach Entwurf von Matthia da Rossi wohl von 1700 bis etwa 1725 erbaut.«

»VENUS UND ADONIS« BEI RUBENS.

VON

F. ROH.

Mit 3 Abbildungen.

Das Bild des Rubens von dem Abschiede der Venus und des Adonis findet sich oft und in mancherlei Fassung[1]). Es mußte die Frage entstehen, ob alle Exemplare echt, und welche als Werkstatt oder Kopie auszuscheiden seien. Dank der Steigerung der Rubensforschung durfte sich die Erörterung bald auf die wesentlichen Bilder beschränken. So konnte jüngst sogar versucht werden, zu einem Original vorzustoßen, das allen anderen Exemplaren zugrunde zu legen ist. In einem interessanten Aufsatz hat R. Oldenbourg[2]) das Düsseldorfer Gemälde als das Urbild zu erweisen gesucht.

Die Frage liegt damit wesentlich so: Ist das Berliner oder Düsseldorfer Exemplar das echte? Es soll hier klargelegt werden, warum das Berliner Gemälde wird stehen bleiben und das Düsseldorfer endgültig als Schulbild zu fallen hat. In Übereinstimmung mit R. Oldenbourg wird von vornherein das Petersburger Bild ausgeschieden (Abb. 1). Es ist ein sklavischer Abkömmling von dem Berliner, entstanden durch Kopie der Hauptgruppe, allgemeine Erweiterung nach oben, links und vor allem rechts, durch geschwätzige Zutat eines Wagens und Versetzung zweier Hunde. Der füllende Jagdhund der Mitte ist nach rechts ins Freie geführt, und der Windhund aus der Bildebene entlassen in die Ferne. Daß er bei derart anderer Bildfunktion wörtlich derselbe bleibt, zeigt schon die Schülerschaft des Malers. Amor muß sein Beinchen herhalten zur Füllung des nun gähnenden Dreiecks unter Adonis. Ein dritter Hund wird erfunden, die Leere rundend auszufüllen, die durch Heranziehung Amors an Adonis hinter des Kindes Rücken klaffen würde. Die dunkle Masse eines Baumhintergrundes versucht das nunmehr auseinanderstrebende Bild von hinten neu zu ballen und der jetzt nach allen Seiten erweiterten Erscheinung neue Zentralkraft zu sichern.

Genauere Darlegung verlangt der Vergleich des Berliner mit dem Düsseldorfer Bilde (Abb. 2 u. 3). Gegen das Düsseldorfer sprechen bereits die weit über lebensgroßen Figuren, die Rubens, wie Oldenbourg sagt, im profanen Staffeleibilde so gut wie nie anzuwenden pflegte. Auffallend ist auch schon das Hochformat. Das Berliner Bild hat normalere Ausmessungen und ein gleichsam gesünderes Verhältnis von Hoch und Breit, wogegen das Düsseldorfer für die Szene engbrüstig wirkt.

[1]) Im Kaiser-Friedrich-Museum, in Berliner Privatbesitz, in der Eremitage, im Mauritshuis, in der Düsseldorfer Akademie, in der Dresdener Galerie, in den Uffizien, in London bei Sir W. J. Farrer, eines ehemals in Sammlung Marlborough zu Blenheim u. s. w.

[2]) Z. f. b. K. 1915/16, Heft 5, S. 143.

Damit kommen wir schon auf den verschiedenen Grundakkord beider Gemälde. Das Berliner steht gleichsam in Dur, es ist reich an freudiger Aktivität und zeigt alle anfeuernde, optimistische Lebenskraft des Rubens. Das Düsseldorfer dagegen geht in Moll einher, es ist voll passiv-sentimentalischer Wehmut, eine unnaive, zage Bekümmertheit liegt auf ihm. Wegen ihres genießerischen Sentimento darf diese nicht verwechselt werden mit wirklicher Tragik, die Rubens bisweilen geben konnte, die dann aber anders auftrat: bei Spätbildern selbstvoller, rauschender, bei Jugendwerken dynamisch-kampfhafter.

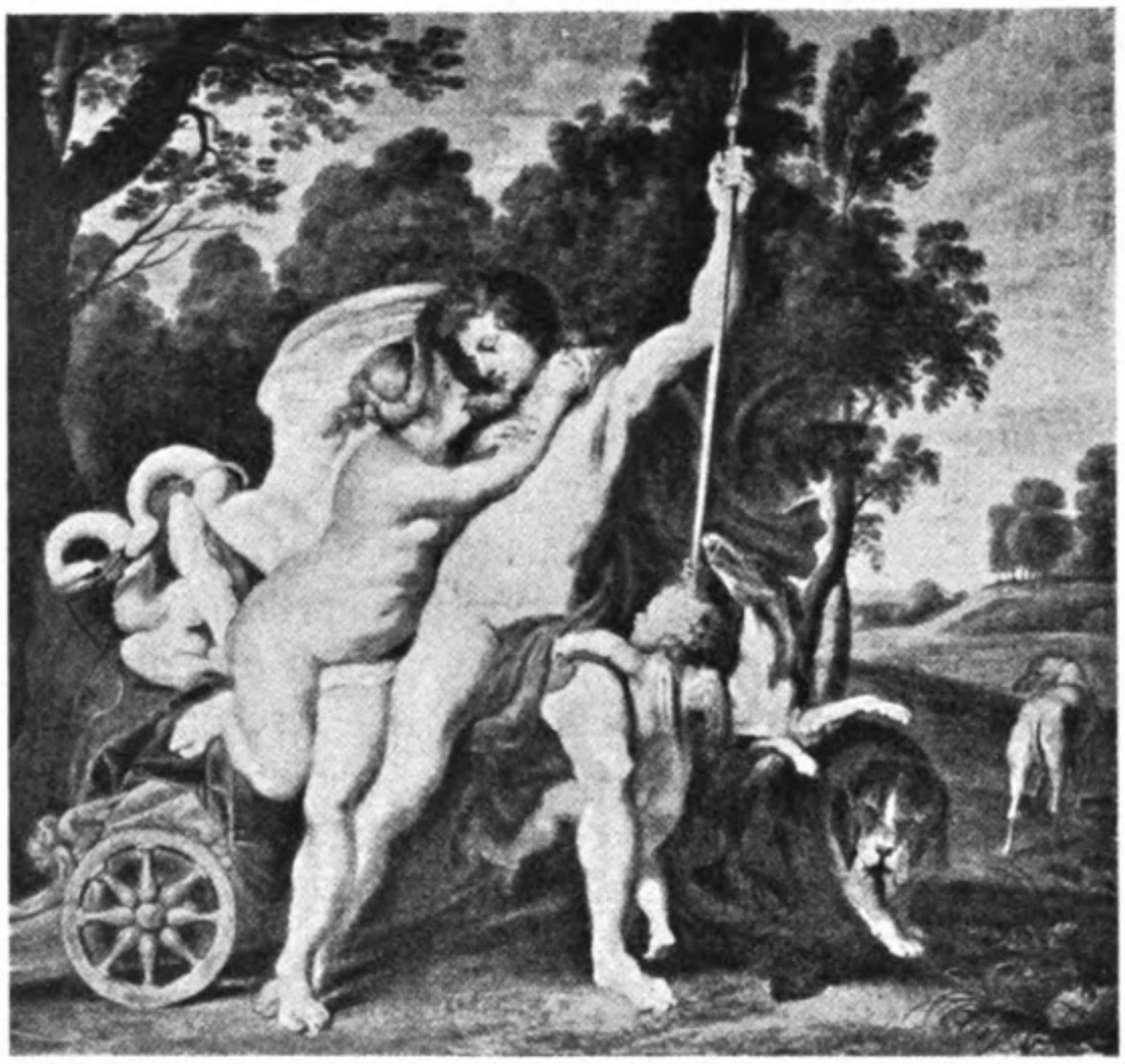


Abb. 1. Schule des Rubens: Venus und Adonis (0,84 × 0,91 m) (Petersburg, Eremitage).

Was im Düsseldorfer Bilde noch an Lebensschwung sein möchte, liegt in dem Diagonalmotiv des ausgereckten Adonis, das aber auf dem Berliner Werk viel freimütiger, ursprünglicher lebt. Der Schrägdrang von links unten her, der dem Gemälde einen entschiedenen Zug nach rechts gibt, dies feurige Vorwärts strömt folgerichtig nur durch die Bildglieder des Berliner Gemäldes, das darin aus einem Gusse ist. Das Düsseldorfer aber schwächt den nun einmal aufgenommenen Diagonalzug ab durch die größere Beugung von Adonis' Oberarm, der jetzt mit Stab, Amor und Hund zusammen ein absinkendes Gegenmotiv gibt, während sich in Berlin jedes dieser Bildteile noch einstellt in jene nach rechtshinflutende Bewegung, die über das ganze Bild strömt und sich noch in den übermütigen Mantel schwingt, wie ein Ausruf ins Weite. Auch dies Tuch ist bei dem zahmen Düsseldorfer Bilde schön ausgeglichen;

in temperiertem Rund fließt es jetzt ab und benimmt somit wieder den ungehemmten Drang nach rechts. Dem frischeren Atemzuge des Berliner Bildes gleicht auch der sonstige Aufbau. Der größere Lebensdrang brauchte zum Ausklingen mehr Bewegungs-



Abb. 2. Rubens: Venus und Adonis. (Eichenholz 1,25 × 0,96 m.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

freiheit im Rahmen. Dem entspricht die freie Weite des Himmels, während in Düsseldorf die eingeengten Figuren auch von hinten umschlossen sind von einem Hang, der — ziemlich unentschieden — noch einen kärglichen Ausguck nach rechtshin läßt. Die Venus in Berlin hat die füllige Heiterkeit Rubensscher Frauengesichter, und Adonis

ist der sieggewisse Kopf, den der Meister liebte. Wie passiv, bekümmert, »lyrisch« sind die sorgenvollen Mienen in Düsseldorf. Dasselbe in den Schwänen, die in Berlin zu kämpfen scheinen und festere Geschöpfe sind, in Körper und bogenspannen-



Abb. 3. Schule des Rubens: Venus und Adonis. (Leinwand 2,76 × 1,83 m) Düsseldorf, Kunstakademie.

der Bewegung. Am stärksten der Unterschied im Amor, der hier kindhaft fröhlich zugreift, während er in Düsseldorf voll altkluges Sentiment geladen ist. Auch im innigsten Kinderkörper des Rubens steckt noch mehr unbekümmerter Spieltrieb.

In der Farbgebung spricht sich derselbe Unterschied aus. Die offene helle Hal-

tung ist dem Berliner Bilde von vornherein durch den freien Himmel zugesichert, und schneehell breiten sich die Schwäne, vor deren Klarheit sich nun der leuchtende Frauenakt entfaltet, der — echt Rubens, zweite Phase! — durchgehend ins Lichteste getrieben ist. In Düsseldorf sind die Schwäne nicht mehr flächige Folie, sie treten gegenständlich und malerisch bedenklich in den Vordergrund und machen — ein raffiniertes Paradestück — dem Menschenpaare vordringliche Konkurrenz. An ihnen ist die Malweise dieses Künstlers recht deutlich abzulesen: weiche, gelblich-schimmernde Helligkeit, flockiger als die kühle, spiegelnde bei Rubens. Beim Düsseldorfer Bilde sinkt alles Leuchten bald in die Schatten ein, welche die hellen Töne leise umhüllen, andunkeln, und so die Zügigkeit des Baues auflösen. Dasselbe ist in den Akten der Fall. Wie morgenkühl und wieviel klarer stehen sie im Berliner Bild, wo in Düsseldorf kleine, weiche, unbestimmte Schatten allenthalben abdämpfen; man vergleiche Kopf und Arm des Adonis, die Brust der Venus und die Ränder aller Beine. Der Gesamtvortrag ist toniger als der zeichnerische und blinkend-festere in Berlin. Dabei liegt in Düsseldorf die Farbe nicht etwa dunkel und sonor. Sie ist eigentlich auch hell, aber darin nie kernig, sondern flau, zerfließend, matt und milchig. Das rote Tuch des Adonis erscheint getrübt, dabei ohne irgendwelchen Reiz der Tonbrechung. Das Ganze wirkt wie angelaufen oder als sei das Beste abgewetzt. Nun finden sich allerdings einige schadhafte Stellen; daß sie aber den Gesamtakkord nicht rechtfertigen, geht etwa aus dem Tuch hervor, das links unten zum Boden fällt. Es ist wie das meiste, völlig erhalten und ganz auf den fahl-gleißenden, milchig schimmernden Schmelz gestellt, der eben auch sonst die Haltung dieses Bildes ausmacht. Daß der Maler über Süßigkeit verfügt und einen gewissen Wohllaut in der Tönung hat, ist nicht abzuleugnen. Man wird bei Einleben in das Bild aber merken, daß das Glissando eines Virtuosen vorliegt, und nicht die Wärme eines schöpferischen Menschen.

Dem entspricht nun auch die Unsicherheit der Technik. Hier kommen wir auf Kriterien, die jenseits aller Interpretation stehen. Der (von uns aus) linke Oberschenkel des Adonis ist einfach schlecht und völlig flach, wo Rubens, der Streckstellung entsprechend, den äußeren Muskel über den inneren herauswölbt, so daß der Schenkel schon deutlicher gefühlt hervortritt. Bei der Hüfte darüber ist es nicht besser, und am Knie zeigt sich ein ähnlicher Unterschied. Der andere Oberschenkel ist ebenfalls ungenügend, indem er sich zu jäh verbreitert und das Bein als Ganzes nicht Teil eines wirklichen Organismus wird; der Maler scheint sich nicht klar gewesen zu sein, ob er Beugung oder Streckung geben wollte. Während Rubens letztere darstellte, wo ein Stehender gegeben ist, wurde der andere unsicher, da er einen Block unterschob, auf dem nun der sich erst Erhebende dargestellt werden konnte. Weiter wirkt der rechte Oberarm unbestimmt und zu kurz, der Unterarm sitzt kolbig dick darauf und ist von anderem Gewächs. Wie bei dem Paare jedesmal die Schambedeckung verbreitert, ist selbst dem Kinde hier ein großes Schamtuch vorgeschoben und dies bereits als säuselnde Verbindungsdraperie genossen, bevor noch

das Beinwerk artikuliert wurde. Der Schein eines einzigen Beines, gegen die plastische Vorstellung eines gegliederten Stehorganimus in Berlin. Ganz auffallen muß der hochgenommene Unterschenkel der Venus, der völlig in den anliegenden Oberschenkel übergeht, unerhört formlos in der Knöchelgegend. Gerade an derart schwierigen Stellen ist nun deutlich, in welch souveränem Konturfluß dagegen Rubens solche Endglieder einzubeziehen wußte. In Düsseldorf muß ein aufdrapiertes weißes Tüchlein spärlich ausflicken, was der Fußeinstellung nicht gelungen ist, durch die sich beim Berliner Bilde alles so zügig der Hüftkurve angleicht. Das herausfallende Schamtuch der Venus ist auch nur eine Verschlechterung, wo es sich in Berlin deren Leibansatz so unzerstückelnd anschmiegte. Ferner vergleiche man des Düsseldorfer Bildes flauen Kontur am unteren weiblichen Rücken. Auch der Leib der Venus ist viel schlechter, indem unter der Brust unklar bleibende nochmalige Erhebungen sitzen, wo in Berlin die weiche Drehung des Fleisches viel saftiger, hautempfundener gegeben ist. Wieviel sicherer ist in Berlin auch der Haarschopf des Adonis, auch der der Venus, der sich beim Schulbilde in Zierlichkeiten auflösen muß. Von gleichem Geiste sind die auf den Arm ausgeteilten Delikatessen jenes Armbandes und der Extra-Locke dunklen Ursprungs. Solch preziöser Art entspricht dann, daß dieser Arm nur mit den Fingerspitzen von Adonis zu betasten ist, während in Berlin sich seine Hand unbekümmert darauf legt, und zwar wieder so, daß sie sich dem Verlaufe und der Farbe des Armes anzuschmiegen hat. Daß die Berliner Venus den Adonis mit beiden Händen umhalsen darf, war dem geschmäcklerischen Schüler wieder zu direkt; sie zieht jetzt ihre Hand zurück und läßt sie vor seinem Munde stehen. Durch das nun einsetzende Doppel-Händespiel innerhalb des engen Gegenübers der Gesichter wird die Sache freilich statt besser nur viel- und kleinteiliger, was den höheren Bildsinn jener vollen Umarmung nun erst recht erhellen läßt. Eingestreute Schatten decken dies Hand-Gemenge nur sehr unzulänglich wieder zu. Schließlich mögen noch die Köpfe des Amor miteinander verglichen sein. Der Ausdruck wird hier, wie immer bei diesem Schüler ohne Physis, betont dem Auge zugewiesen; der Unterschied von Gesamtform und Einzelzierlichkeit ist schlagend wieder in der Haarbildung.

Grundsätzlich scheint mir erstens wichtig: Wir können uns nicht genug bemühen, von noblen, bloßen Bild t e i l e n abzusehen und uns ganz dem bildnerischen Gesamtzug hinzugeben, dem tiefsten Phänomen des Großen, der von der Schülerschaft in Einzelfeinheiten sehr oft übertroffen wird. Diese nie aussetzende Beziehungskraft ist es, die überall den Schöpferischen von dem Abhängigen scheidet, auf allen Lebensgebieten. Zweitens müssen wir den Barock und Rubens aus einem massiveren Lebensgefühl verstehen, als dem verzärtelten des 19. Jahrhunderts. Drittens wird man nicht zu geschlossen vom literarischen Gehalt einer Szene für die Beurteilung ausgehen dürfen. Er kann zu verschieden empfunden werden; andererseits schlägt die Grundstimmung eines Künstlerlebens seltsam monoton durch die entgegengesetzten

sten Themen durch. Wir glauben nachgewiesen zu haben, daß die Erlebnisart des Berliner Bildes der des Rubens näher steht als jene andere.

So bleibt die Zeitfrage. Hier ist wichtig, was man von dem Berliner Bilde zugibt: »In der reichnuancierten Fleischbehandlung mit den bläulich aufgehellten Schatten steht es allerdings den eigenhändigen Werken der Jahre 1614—15 nicht nach und darf Anspruch auf persönliche Beteiligung des Meisters erheben.« »Wir glauben auch, daß das Bild der Zeit nach 1610 angehört, wo es zu Ende ist mit dem Einfluß Venedigs, der bei Rubens bis etwa 1610 geltend bleibt. Erst dann beginnt die Abkühlung des Tons und das harte Nebeneinander ungebrochener, glasiger Lokalfarben, die dem Berliner Bild seine etwas rohe Leuchtkraft verleihen.« Die Reliefanordnung des Ganzen entspricht dieser Zeit, die Art, wie Schwäne und Mantel die Figuren als Schicht stützen und erweitern. Auch deuten noch gewisse Härten in diese Periode, der mittlere Hund und der Mantel, soweit sie als Füllsel spürbar sind, ebenso die Ungleichheit zwischen dem prachtvoll modellnahen Weib und dem etwas schematischeren Jünglingskörper. Man muß annehmen, daß sich das Lobgedicht des Dom. Boudius an Rubens, das (im April 1612) eine Darstellung von Venus und Adonis preist, auf das Berliner Bild bezieht, womit es zurückzuschieben wäre auf 1611—12. Es steht dann am Beginn des »streng akademischen Charakters der Entwicklungsjahre 1611—14«. Das Getier ist sicher auch von Rubens, besonders der Hund am rechten Bildrand gehört zum Frischesten der Darstellung. Er kann weder als Einzelleben noch als Kompositionsglied ausgeschieden werden.

Das Düsseldorfer Bild aber soll in die Werkstatt eingereiht werden. Es neben die Madrider Susanna stellen, würde nur noch einmal dartun, wieviel weniger kraftvoll und massig es ist, und ein Vergleich mit der unerbittlich klaren »Geißblattlaube« wirft wieder ein schlechtes Licht auf die verschwommene Zeichnung. Für die massive Kraft des Snyders, dem man es schon hat geben wollen, ist das Gemälde viel zu zaghaft. Es ist eben nur denkbar als eine mäßige, aber freie Schulableitung aus dem Berliner Gemälde und wohl erst nach dem Petersburger entstanden. Alle anderen Abwandlungen der Komposition gehen direkt auf das Berliner Bild zurück, auf den Typus des Düsseldorfer jedenfalls keine einzige. Das ist entscheidend für die geringe Achtung, die dies Gemälde bei den Zeitgenossen hatte, entgegen dem Rubensschen Typ, an den man sich allgemein hielt.

MATERIALIEN ZUR DÜRERFORSCHUNG.

VON

ERICH RÖMER.

Mit 2 Abbildungen.

I.

»Ein nie gesehener Stich von Dürer — das gibt es nicht«[1]). Hier ist einer. Das Amsterdamer Kupferstichkabinett besitzt aus alten Beständen den Probedruck eines unvollendeten Stiches, der einen thronenden Herrscher darstellt. Weitere Probedrucke scheinen ebensowenig erhalten zu sein wie Abdrücke von der vollendeten Platte — vielleicht hat es sie nie gegeben.

Das Blatt ist der älteren Forschung keineswegs entgangen. Duchesne nennt es[2]), gibt dem Herrscher den Namen »Karl der Große« und schreibt es dem Meister von Zwolle oder dem Monogrammisten M. B. zu. Zugegeben, daß die würdige Steifheit des Blattes einen Augenblick an den phlegmatischen Zwoller mag denken lassen — beide Namen sind unmöglich. Diese Formen strömen aus einer volleren Phantasie, als sie den beiden Stechern eignete.

Passavant schreibt[3]), dieser »Kaiser der Türken« liege in Amsterdam unter Dürer, zeige aber mehr die Art Baldungs. Diese Meinung werde bestärkt durch die Originalzeichnung aus der Sammlung Lawrence, die später bei Liesching in Stuttgart war. Sie sei gleichfalls Dürer zugeschrieben, aber im unbezweifelbaren Stil Baldungs. Eisenmann[4]), der den originalen Abdruck ebensowenig wie die Zeichnung gesehen hat, notiert, die Zeichnung sei in den Besitz des M. Thibaudeau in Paris übergegangen, mit dessen Sammlung sie ohne Zweifel versteigert worden sei. Der Katalog Thibaudeau nennt die Zeichnung nicht, sie ist leider verschollen[5]). So können wir weder Passavants Zuschreibung an Baldung bestreiten noch ahnen, wie weit die Vorlage die im Probedruck unausgeführten Teile mit Form gefüllt hat. Das wird sie getan haben — sonst wäre sie Kopie oder das Amsterdamer Blatt Fälschung. Und dagegen spricht nicht nur das alte Papier, dessen Wasserzeichen sich allerdings nicht wiederfinden läßt[6]). Kein Fälscher älteren Datums beherrschte solch altmeisterliche Linie, hätte bei einem Abdruck solch mühselig schlechtes Geschäft begonnen, kannte wohl auch die Art, wie Dürer einen Probedruck nahm.

[1]) Waldmann in »Zeitschrift für Bücherfreunde«, 1915, N. F. VII, p. 2.

[2]) Duchesne, Voyage d'un iconophile, Paris 1834, p. 242.

[3]) Passavant in »Le peintre graveur« III, p. 320 App. 6.

[4]) Eisenmann in Meyers Künstlerlexikon II, p. 635, App. No 2.

[5]) Ebenso wie eine andere Dürerzeichnung, die Thibaudeau besaß: die Taube für das Allerheiligenbild (Ephrussi, Dürer, p. 171; Graphische Künste 1887 X 12, Dürer Society 1899 II, Text p. 11).

[6]) Wasserzeichnen mit der hohen Krone, die von drei kleinen Türmen getragen wird, etwas ähnlich Briquet 4960, die Türme ähnlich in 2326/33.

Aber ist es nicht Baldung? Ein Experiment aus seiner kurzen Stecherlaufbahn? Seine metallisch harte Stichelführung bietet keinen Vergleich. Da wird er denn auch keineswegs in seiner immer noch etwas dunklen Jugend mit so fühlsam sich anpassendem Strich sich daran haben versuchen können, einen Dürerischen Entwurf zu stechen. Und dieser, eben der Dürerische Entwurf spricht doch so klar und auch so rein, daß die Arbeit der Dürerischen Hand wohl nicht erst umständlich bewiesen zu werden braucht[6a]).

Der Name »Kaiser der Türken« mag das Richtige treffen. Karl der Große lebte anders im Gedächtnis der Zeit: der Krönungsornat des römischen Kaisers, die Mannesschönheit des großen Deutschen fehlt[7]). Dieser ist ein orientalischer Despot. Der Turban unter der Krone kennzeichnet ebenso den Domitian des ersten Apokalypseblattes. Dem Reichsapfel fehlt das Kreuz des christlichen Herrschers. Der breitknochige orientalische Typ ist auch im Bartschnitt angedeutet. Der stechende Blick, die rohe Nase charakterisieren. Der hochgereckte Thron, über den nur die phantastischen Kronenzacken ragen dürfen, gibt dem tief in den Schultern sitzenden Kopf das gebückt lauernde, drohende Wesen.

Also der Sultan: damals Bajezid II., des großen Mohammed bigotter Sohn, der beim Regierungsantritt all die Bildnisse schöner Männer und lasziven Gemälde, Arbeiten des Gentile Bellini für seinen Vater, im Basar verkaufen ließ[8]). Es ist natürlich ein ideales Porträt. Dürer, der 1494 in Venedig Orientalen zeichnet[9]) mag gehört haben, daß 14 Jahre zuvor Gentile in Byzanz den Großherrscher gemalt hat. Etwa 1497 sticht er eine Türkenfamilie[10]), der Mann daraus steht hinter dem Domitian der Apokalypse, auch hinter dem Kaiser der Dessauer Zeichnung[11]). Im Typus und Blick ist dieser lauernd arge Ohrenbläser der Kaiser dem

6a) Die starke Verkleinerung der Autotypie — das Original hat 29,6 cm Höhe; 23,4 cm Breite — drängt die vom Raster schon geschwächte originale Dürerische Stichelschrift leider zu stark zusammen. Ich hoffe einen originalgroßen Lichtdruck an andrer Stelle nachliefern zu können.

7) Außer dem Nürnberger Bilde Dürers vgl. das gegen 1500 entstandene Triptychon im Palais de Justice in Paris, Abb. bei Bouchot, Les Primitifs Français, pl. 68 und 69.

8) Nach der hs. »Historia turchesca« des Angiolello: vgl. Thuasne, G. B. et Sultan Mohammed II. Paris 1888.

9) Skizzenblätter in der Albertina (L. 456): der Orientale könnte aus einem Bilde des Carpaccio oder Cima stammen; und in den Uffizien — der Alte mit dem Turban ist aber keine Vorlage für den Domitian der Apokalypse, wie es seit Thausing immer heißt.

10) Von Heidrich wegen der Mutter richtig auf 1497 datiert: Geschichte des Dürerischen Marienbildes, Leipzig 1906, p. 23.

11) Veröffentlicht von Friedländer: Zeichnungen deutscher Meister in der Behördenbibliothek Dessau, Stuttgart 1914. Derselbe Mann steht auch hinter dem König Sapor im Holzschnitt der Marter der 10000: B. 117, der gleichfalls um 1497 entstand. Aus derselben (oder noch früherer) Zeit war auch die Zeichnung für die 6. Rhosvita-Komödie, die im Buch von 1501 so schlecht geschnitten ist, daß nur noch die eigentümliche Knöpfung des Mantels bei dem König (wie beim Pilatus der Großen Passion B. 9) seine Identität mit jenem Türken verrät. Der kleine Holzschnitttürke, den Cornill d' Orville einführte, konkurriert nicht mehr, seitdem Dodgson und Hagelstange ihn in Kölner Drucken von 1531/32 wiederfanden, — obwohl damit die Herkunft der Zeichnung aus dem Dürerkreis noch nicht ausgeschlossen ist (Mitt. d. Ges. f. vervielf. K. 1905 p. 49; 1906 p. 9).



Abb. 1.

Sultan des Amsterdamer Stiches eng verwandt. Neben dem Türken, dessen Bogen die Gefahr aus dem Osten war, will nun Dürer in einem großen Blatt auch den Sultan stechen, gegen den Kaiser Max ein romantisches Heldentum bewähren möchte. Der Stich konnte ein rechtes Flugblatt für die Zeit werden.

Türken hatte Schedels Weltchronik mehrere gezeigt, Türken zeigte der Zeichner des Narrenschiffes von Basel als »uslendige Narren« [12]. Und Sebastian Brant ruft gegen sie die Veruneinigten, Kaiser, Papst und Reichsstände, zum Schutze des Glaubens in beweglicher Klage an [13]:

Jetzt sind die Türcken also stark
Das sie nit hant das mer allein
Sunder die Tunow ist ir gemeyn
Und dunt eyn innbruch . . .
Der wolff ist worlich inn dem stall
Und roubt der heyligen Kyrchen schoff
Die wile der hirtt lyt inn dem Schloff.

Ein zwerghafter Türke schießt auf Dürers Ambrosiana-Zeichnung auf galoppierendem Pferd mit dem kleinen Bogen nach rückwärts [14], und ein Türke ist wohl auch, nach dem Krummsäbel zu schließen, der Reiter der Louvre-Zeichnung [15]. Das sind Studien, die in der Werkstatt blieben. Als eine Art Flugblatt wider den Türken ging aber noch 1518 die radierte »Feldschlange« hinaus, als Wehrmacht Nürnbergs gegen die Leute aus dem Osten, die da staunend herankommen, zum Schutze der deutschen Heimat, deren Landschaftsschönheit das ganze Blatt füllt [16]. Und in Dürers letztem Jahrzehnt rücken die Türken wieder gefährlich näher. Er zeichnet einen auf dem jetzt in Berlin befindlichen Blatte von 1521 [17] und zeichnet 1526, im Jahre der Schlacht von Mohacs, noch einmal einen Sultan, den größten aus dem Stamme Osmans, »Suleyman imperator«, mit dem Metallstift, als Brustbild im Profil, mit deutlich physiognomischem Interesse, mit Farbangaben und einigen schlecht nachgeahmten türkischen Buchstaben [18]. In Dürers Todesjahr ließ Luther die Flugschrift vom Krieg wider die Türken erscheinen, seine Heerpredigt wider den Türken und manche andere Mahnung folgte: »Wo nicht zuvor des Türken Gott, das ist der Teufel, geschlagen wird, ist zu besorgen, der Türke werde nicht so leichtlich zu schlagen sein [19].« Und 1532 reimt Hans Sachs wider den blutdürstigen Türken:

[12] In der Ausgabe von 1494 auf r. 2.

[13] Ebenda r 4.

[14] Braun 197.

[15] Bei Lippmann III, 304.

[16] So deuten, gewiß zutreffend, Thausing II, 68, und Paul Menge im »Sokrates«, 1916, LXX, p. 198 ff.

[17] Besprochen von Elfr. Bock, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1910, p. 50.

[18] Bei Bonnat Lippmann 338: »vielleicht auf dasselbe italienische Gemälde zurückgehend wie die Radierung des Hieronymus Hopfer B. 57.«

[19] Luther Volksausgabe VII, p. 445.

»Her Gott in deinem Riche
Im allerhöchsten Thron,
Schau an, wie grausamliche
Der Türçk facht wider on,
Verfolgt die Kristenheite
Mit Gfengnus, Mort und Brant
Jetzund in dieser Zeite
Durch das ganze Ungarland.«

Die starre Frontalität gebührt dem Gebieter des Amsterdamer Stiches. Der Papst hat sie, den Dürer von den Tarocchi kopiert[20]), Gott Vater oftmals in der Apokalypse, der Maximilian, dem Celtes seine »Bücher von der Liebe« überreicht, noch Karl der Große. Starr in der Vertikale des Thrones auch das Schwert. Über den Thron fehlt uns die Auskunft der Zeichnung. Dürer hätte ihn nicht orientalisiert, sondern gotisch profiliert wie den im Aufbau ähnlichen des Domitian. Das Gewand ist ideal phantastisch: über langem Ärmelrock etwas wie ein Chormantel. Die kreuzweis geknüpften Quasten mit den Troddeln, die den Mantel nach unten abschließen, hängen auch an dem Baldachin über Domitianus. Den großen Prachtknoten, reinen Ausdruck der Verknotungen, die Dürers Formgefühl damals verwickeln, trägt auch der Kaiser der Dessauer Zeichnuug. Wie das Tuch dann noch zum Schwertgriff hinübergezogen und was darin an Motiven versammelt ist, das findet sich desgleichen in den Leinentüchern der Hexen, der »Venus« im »Traum des Doktors«, des »kleinen Glücks«[21]). Die große Manteldraperie, im Mantel mit einem kleinen Umschlag vorstoßend wie die Gottvaters, mit der Sichel der Apokalyse[22]) mit einer dicken Falte einsackend wie die Domitians, ist ein Nest Dürerischer Motive. Wie diese mit formbegleitendem Stich, fast mit einem Übermaß von differenzierenden Linienwesen sich herausarbeiten, ist Dürerische Handschrift um 1497, vergleichbar etwa der Petersburger Federzeichnung des Richters — der auf demselben Kissen mit den Troddeln sitzt[23]). 1497 wie der kleine Türkenstich mag eben auch der Sultan entstanden sein. Die Hexen, dann der Spaziergang (wohl schon von 1498) zeigen die Sticheltechnik Dürers auf gleicher Stufe — die vorangehende, spürbar tiefer, ist die der Heuschreckenmaria, die folgende, nicht minder spürbar höher, die des »Doktortraumes« und der »Eifersucht«.

[20]) Lippmann 212, zu den Blättern »Mit der dickeren Feder« gehörig, die Stadler (Wohlgemut und der Nürnberger Holzschnitt, 1913, p. 216) bezeichnenderweise beim »Meister der Bergmannschen Offizin« abgelegt hat.

[21]) Dies um 1496 zu datierende, in der Form deutsche, im Thema italienisch-venezianische Blatt mag irgendwo im Bellini-Kreis angeregt worden sein.

[22]) Das Blatt B 74, der zeitlich mittleren Gruppe der Apokalypse angehörig, gehört ins Jahr 1497.

[23]) Veröffentlicht von Bees in der Zeitschr. f. b. Kunst N. F. XXIV, p. 98 und richtig 1497 datiert.

Wir wissen von keiner graphischen Arbeit, die Dürer im Druck hat stecken lassen — die Terenz-Illustrationen zählen hier nicht, da sie noch gar nicht gedruckt sind und der Grund ihres Liegenbleibens wohl keinesfalls beim Künstler lag. Bis über die Vorzeichnung ist manches graphische Blatt des Meisters nicht hinausgelangt. Und nicht nur aus Camerarius, aus seinem ganzen Werk wissen wir von Dürers »diligentia in se quoque inquisitrix saepe parum aequa«. Aber warum hat er den Sultan, nachdem er die Vorzeichnung und den großen Teil der mühsamen Stichelarbeit schon getan und sich einen Probedruck genommen hatte, nicht vollendet? Bezeichnend, daß er mit der Draperie die Durcharbeitung begann. In ihre Tiefen sich einzuwühlen, lockte Dürers Stichel am ehesten. Daneben konnte er ruhig, wie er es auch bei der »Eifersucht« und wohl überhaupt bei jeder Arbeit tat, ganze Hauptteile, wie Kopf, Hände, Oberkörper, Thron, in den fein vorgeritzten Umrißlinien stehen lassen[24]). Befriedigte ihn der Probedruck nicht? Zwar sind die Tiefen etwas verschwommen tintig — aber die klare Schönheit der Lage war noch nicht das Ideal der Dürerischen Linie von 1497. Der eine Kerl auf dem großen Blatt sieht recht götzenhaft aus — aber so sah der Deutsche ja wohl den Sultan. Haben wir ein Recht, im Liegenlassen Dürers Urteil über das Blatt zu vermuten? Die Apokalypse, die seine Phantasie durchwühlte, drängte diese Gelegenheitsarbeit zurück.

II.

Das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt in der Mappe seiner Dürerzeichnungen ein bisher unveröffentlichtes Blatt, das weder in Lippmanns Corpus noch in Woermanns Serien Aufnahme gefunden hat, aber unbezweifelbar echt ist[25]): ein wilder Mann als Wappenhalter. Der eilige, mit Verve geführte Strich, der das Locken- und Knotengebinde am Kopf des bärbeißigen Untiers kräuselt, der vielfältig buchtende Umriß, den das jugendliche Ungestüm der Feder reißt, die ein wenig obenhin, aber aus sicherem Gedächtnis gestaltete Form sind Dürerisch aus der Jugend. Nicht der ersten. Zwar dieser hakennasige Kerl ähnelt erheblich dem Alten, der die Frau vergewaltigen will. Und der sitzt denn doch wohl am Beginn von Dürers Stecherwerk, mit seiner »primitiven Technik«[26]), gleich dem auch immer noch scheel angesehenen großen Postreiter »durch die nachdrückliche Stärke der Umrisse und das harte Absetzen der Schatten ein an die Wirkung des Holzschnittes

[24]) Dieses scharfe Konturieren der andeutenden Zeichnung hat Dürer damals auch in der Feder: Beispiele auf L. 459 und 389.

[25]) Maße: Höhe 21,8 cm Breite 14,1 cm.

[26]) Diese Technik zwingt nach Thausing auch Weisbach (der junge Dürer p. 27) das Blatt zu Unrecht Dürer abzusprechen. An die Spitze von Dürers Werk gesetzt von Koehler (Catalogue of the engravings, New York 1897) als Nr. 1, v. Schubert-Soldern (Monatsh. f. Kunstwissensch. 1912, V, p. 1).

gewöhntes Auge verratend«[27]) — was ja keineswegs verwunderlich bei Dürers Herkunft und erster Hauptarbeit. Der zügigere Strich aber trennt das Dresdener Blatt ziemlich von dem ängstlich kleinen Häkchenwerk der Wanderzeit. 1499



Abb. 2.

bieten sich die wilden Männer des Deckels zum Krell-Bildnis als Nächste. Ist

[27]) Thausing, II. Aufl. I, p. 209. Neuerdings (bei Jaro Springer, Dürers Kupferstiche, München 1914) wird auch wieder an den problematischen Adam- und Eva-Stich der Pariser Nationalbibliothek erinnert, über den die Akten noch keineswegs geschlossen sind.

dies eine Vorstudie für sie? Sie stimmen nur oberflächlich, bezeugen aber gleiche Hand und Zeit. Auch trägt der eine von ihnen im Gelock solchen Knoten. Die gezeichneten Füße gerieten besser als die gepinselten, haben übrigens neben sich die bei der Durchführung nicht beachteten Linien der ersten Vorzeichnung. Den prüfenden Seitenblick auf den Betrachter hat ja auch der Oswolt Krell. Und die Augenzeichnung, die ganze Führung der kleinen modellierenden Rundungen am Dresdener Kopf ist so völlig gleich auf dem Caput physicum in Ludovicus de Prussia »Trilogium anime«, daß man sich nachgerade wird gewöhnen müssen, in diesem Kopf voll großer und starker Gehaltenheit (nicht unwert, Abbild Willibald Pirkheimers zu sein) ein Probestück dafür zu sehen, was Dürer im Apokalypsejahr dem Holzschneidemesser an kleinteilig bezeichnender Linie der Feder-Vorzeichnung zumuten zu dürfen glaubte[28]). Der Versuch, mit so punktartig feinen Linienresten im Holzschnitt zu modellieren, fand wenig Nachfolge — die Holzschnittlinie entwickelte sich ins Größere, der Kupferstich nahm die kleineren und feineren Wirkungen für sich endgültig iu Anspruch.

Der Dresdener Wilde mag also um 1498 — 1500 entstanden sein. Da sein Wappen leer blieb, kann er wie für den Krell ebenso für den Deckel eines der anderen Bildnisse jener Jahre bestimmt gewesen sein. Solch Wilder, von der nordischen Phantasie des Mittelalters geschaffen, und von den Spielkarten her in keulenbewaffneter Derbheit jedem vertraut, begegnete dem Lehrling Dürer an den phantastisch krausen Sockeln, die 1487 für die großen Heiligen an der Außenseite des Peringsdörfferschen Altars in der Wolgemut-Werkstatt gemalt wurden. Das sind wehleidige schnurrige Kerlchen; sie tragen noch nicht die Dürerische Haarbinde. Sie knien, und mit spätgotischer Komplizierung der Anschauung ist in ihrem Knien eine Verkürzung der Schenkel gesucht. Dürer suchte vielmehr eine Komplizierung der Bewegung: der Wilde läßt sich aufs Knie nieder wie in der Peringsdörfferschen Sebastiansmarter der eine Schütze. Seine Blattfläche zeigt eine, auf das fehlende Wappen berechnete, wohlrhythmisierte Ordnung.

Das Holzschuher-Wappen wird von keinem Wilden mehr gehalten. Die Bocksfüßler aus Griechenland, 1505 zuerst von deutscher Hand gestaltet, haben die alten Kerle verdrängt. Erst seit der Romantik, der alten und neuen, sind in der Volksphantasie auch die so grimmig wilden und doch so herzlich milden Waldmenschen und Schrate wieder lebendig geworden.

---

[28]) Von Dörnhöffer bekannt gemacht (Kunstgesch. Anz. 1906, p. 84, Jahrb. d. Kunsth. Slg. d. Allerh. Kaiserh. XXX S. 238), von Stadler (M. Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt 1912, p. 222) gleich dem Syphilitiker dem Meister der Bergmannschen Offizin = Benediktsmeister zugewiesen, — Pauli (Rep. f. Kunstw. 1915, XXXVII, p. 337) identifiziert nicht nur den Bergmannschen, auch den Benediktmeister mit Dürer. Eine besonders nahe Verwandtschaft des Trilogium-Holzschnittes mit dem Syphilitiker oder den Benediktzeichnungen ist keineswegs zuzugeben. Der Syphilitiker ist aber gewiß auch eine mindere Arbeit Dürers selbst.

III.

Der Dresdner Altar, manchmal argwöhnisch beiseite gesetzt[29]) oder leichtherzig in einem allzugroßen Spielraum von Jahren schwebend belassen[30]), entstand — das Mittelstück — während der Anfänge der Arbeit an der Apokalypse, kurz 1496[31]). Die Flügel mögen um 1504 richtig datiert sein.

Jedes Jahr des Zwanzigers hat eigenes Gesicht, jedes neue Möglichkeiten und Ziele. 1495 das italienisehe. 1496 nur durch das Frauenbad bezeichnet (bestimmbar noch die gestochene Wundersau[32]). 1497 der lautenspielende Engel, die Hexen. 1498 das Madrider Selbstbild, die Apokalypse erscheint. 1499 der Krell. Von 1500, dem Datum des Nürnberger Herkules, werden der festen Punkte mehr. »Zwischen 1495 und 1500 etwa« wird das Mittelstück angesetzt.

Das Mittelstück verwertet wie ein Probestück einen wohlgefüllten Schulsack heterogener Motive: das Nürnberger oder holländische Zimmer mit dem staffierten Landschaftsausblick[33]), das von Schongauer aus den Niederlanden geholte Fenster mit den Rahmenmauern[34]), die Anbetung auf der Brüstung wie im Kreis des Mantegna[35]), bei Giovanni Bellini[36]), die paduanisch eindringliche Plastik und Typik des Kindes[37]) und wohl auch die dort (im Norden bei Goes) gebräuchliche Malerei auf Leinwand, vielleicht auch noch — außer den auffällig gekreuzten Daumen der Bethände — das Urbild eines verkürzt geneigten und gebeugten Kopfes bei Bramantino[38]).

[29]) Heidrich (a. a. O. p. 180 f.) fand die Feststellung von Übermalungen — an deren Stelle, statt der schlappen und toten, man allerdings überall nerviger schwellende Dürerische Form einzusetzen, von denen man alles kleinlich Akzessorische zu streichen hat — noch nicht genügend, um die Zuweisung an Dürer sicherzustellen: die einzig mögliche Entstehungszeit sei die von Wölfflin zuletzt (Dresdener Jahrb. 1905 S. 20 ff.) vorgeschlagene um 1500.

[30]) L. Justi (Dürers Dresd. Altar, 1904, p. 21), zwischen 1494 und 1500: etwa 1495.

[31]) Pauli (Ztschr. f. bild. K. 1914, N. F. XXVI, p. 75), der in Maria die Züge von Frau Agnes erkennen will, scheint sich den ganzen Altar 1497 entstanden zu denken.

[32]) Major (Monatsh. f. Kunstw. 1913, VI, p. 327 ff.) glaubt in dem Stich, der mit einem von Sebastian Brant herausgegebenen Flugblatt in Zusammenhang steht, einen Beweis für die in den neunziger Jahren bestehende Verbindung zwischen Dürer und Brant erblicken zu dürfen.

[33]) Die Stube auf dem Peringsdörfferschen Lukasbild, die leeren Räume in Geertgens Sippenbild, dem Dresdner einer holländischen h. Familie kämen motivisch in Betracht.

[34]) Das Halbfigurenbild, in Nürnberg seit dem 70er Jahren ungebräuchlich, der Maria im Fensterrahmen hat Schongauer von dem Roger fortentwickelnden Bouts (B. 29).

[35]) Stiftermadonna im Seminario der Salute, Venedig (Kristeller).

[36]) Im Typus Dürer am nächsten die frühe Anbetung in Newport, Sammlung Davis (Abb. Gronau, die Künstlerfamilie Bellini, 1909, p. 57), in Venedig einflußreich, von ihr abzuleiten u. a. das Berliner Bild des Jacopo da Valencia (Nr, 1403).

[37]) Die Kinder der Madonna der Sammlung Simon, der Uffizienmadonna in den Felsen bieten Vergleich. Dichter Engelkranz in Mantegnas Brera-Bild, in »Pizzolos« Chorapsis der Eremitani, mit verwandten Schwimmbewegungen bei geschlossenen Fersen.

[38]) Diese Quelle nennt Oscar Hagen (Kunstchronik 1915, N. F. XXVI, p. 267f). Doch hat ja auch Geertgens Anbetung bei v. Kaufmann (Berlin) den verkürzten Kopf und die im Norden gebräuchlichen gekreuzten Daumen (Wölfflin, Dürer, 2. Aufl. p. 147). Die Handstelle ist stark restauriert, war sie überhaupt ursprünglich so bei Dürer? Dürer selbst liebte es anscheinend, die Daumen so übereinander zu legen (vgl. das Selbstbildnis von 1498).

Die Verkürzung aber gerade, bei den Italienern wie selbstverständlich überall angebracht, mißlingt dem Dürer. Wie im Bildganzen alles mit mühsamem Nachdruck zu massiver Rundung getrieben, darüber unrhythmisch hart, wie qualvoll gelegt, Bewegung und Charakteristik bis zur Schläfrigkeit fixiert wird, so verliert der Marienkopf über der verkürzenden Einzelbemühung sein Gefüge. Darin eng benachbart der einen Frau der Badstube. Wie denn die Bremer Zeichnung mit der übertreibenden Heftigkeit unausgeglichener Verkürzungen an Boden und Decke (hintere Zimmerwand beginnt beide Male in der Bildmitte), den ohne räumliche Beziehung durcheinander geschobenen Figuren an derselben Uneinheitlichkeit krankt [39]. Ja, die Frau mit der erhobenen Waschquaste und die Untensicht des Kindes sind noch schwieriger gefaßt als etwa am Altar, wo der ursprünglich sehr viel voller um Maria kreisende Engelschwarm das Können des Verkürzungstechnikers weisen soll.

Die Apokalypse hat in ihrer erstentstandenen Blattgruppe, die 1496 sehr wohl denkbar ist (B. 73 [40], 66, 67), bei einer — infolge der vielen kleinen Entgegensetzungen — stark zerfahrenen Schwarz-Weiß-Wirkung den gleichen Raum ohne Einheit, ohne Mittelgrund, das Aneinandervorbeiagieren der Figuren, italienische Motive bei derb und grob plastischem Körpergefühl. Es ist die Stufe des Dresdner Mittelstücks. Eine zweite führt darüber hinaus; schärfere Form für das bewegte Thema wird mit Höchstspannung der Aktionsenergie, knappster Konzentration der Form gewonnen, die Ausdrucksbewegung statt der nur maschinellen zu räumlicher Entwicklung gebracht: B. 69, 65, wohl auch 64. Da hat auf der Eröffnung des sechsten Siegels der Dresdner Kindertyp wohl einen Verwandten an mantegnesker Form — aber der Holzschnitt konzentriert und belebt sie schon stärker. Und so rückt die straffe Verkürzung der schreienden Frau hier der kämpfenden Engel über die Dresdner Maria hinaus. Es ist die Stufe von 1497: der Lautenengel, die Hexen, auch das Männerbad.

Wie dann bei fortschreitender Klarheit im Blattzusammenhang und Raumganzen, reinerer Gegensatzwirkung des Schwarz und Weiß Körper und Bewegung die plumpe Derbheit verlieren, die Linie mit neu strömender Kraft die Wirkung ins Große zu sichern beginnt (B. 71, 70, 75), da trennt sich das Sonnenweib, ein Marientyp, schon weit von der Dresdner: im Kopftuch, das nun nicht mehr so qualvoll gelegt, wirklich hängende Form enthält, sitzt der Kopf richtig drinnen. Sein Verhältnis zu den Schultern wird faßbar, mit der im besonderen gefühlten Neigung, auf dem Wege zur Hasenmaria [41]. Und die Putten, die das Knäblein

39) Trotzdem spricht v. Seidlitz (Jahrb. d. Preuß. Kunstslg. 1907, p. 9) hier von geschlossener Raumwirkung. Das eine Motiv des bedeutenden Blattes, das noch nach 25 Jahren H. S. Beham im Holzschnitt wiedergab, hat der reife Dürer wieder aufgenommen: die dicke Frau der Berliner Zeichnung (aus Slg. Lanna) deren mythologischer oder allegorischer Inhalt noch ungedeutet ist.

40) Wölfflin (a. a. O. 1. Aufl. p. 52) nennt es »offenbar das älteste Blatt«.

41) Heidrich (a. a. O. p. 22 f.) hat Sonnenweib, Mondsichelmaria, Türkenfamilie als gleichzeitig

tragen, in der Bewegung den Dresdnern nahe, aber schon weniger hackig und schmissig, die Glieder mehr ineinander geführt, die Typen nicht mehr mit dem Plattgesicht der mantegnesken, rundlicher, belebter, und so ist das sicher verkürzte Knäblein für das Dresdner Bild ganz unmöglich.

Endlich die Schlußblätter der Apokalypse (B. 62, 72, 61 [42]) mit dem in Massen zusammengenommenen Hell und Dunkel, dem festeren Raum, in dem Bewegung sich müheloser entfaltet und verkürzt, Draperie und Typik reiche Freiheit gewinnt. Es ist die Höhe des Madrider Selbstbildnisses.

Schon vorher hat die Arbeit an der großen Passion eingesetzt: Grablegung [43]) und Geißelung den Arbeiten von 1497 anzureihen, Ölberg und Kreuzigung mit den Fortschritten der nach 1498 hinüberführenden Blätter, die Beweinung gleich der Hasenmaria [44]) mit gesteigerter, fast schönheitlicher Linienführung, Ecce homo nebst Simson und Katharinenmarter [45]) die energische, großzügige, knochige Art des Krell erreichend, die Kreuztragung gegen 1500, noch nicht ganz an die sichere Formbeherrschung des Nürnberger Herkules heranführend. Auch ein Leinwandbild, hat der doch die reiche Kenntnis, die weich hellbraun modellierenden Töne, die von dem so viel härteren, nachdrücklicheren, ärmeren Vortrag des Dresdner Mittelbildes zu dessen Flügeln überleiten.

Hier, um 1500, wo diese von Italien ihren Anstoß empfangende Entwicklung zur freien Beherrschung der naturgegebenen Form, zur Klärung der Darstellung, zur Eurhythmie des Bildganzen sich wiederum Italien nähert, das Suchen nach proportionaler Schönheit beginnt, nähme sich die Dresdner Maria mit den kümmerlichen Gliederungen ganz ärmlich aus: die Meerkatzenmaria bringt die Wandlung ins Rationale, ihr Kind führt fort von dem Dresdner Knaben zu den Engeln der äußeren Flügel [46]).

Die Zeit vom Beginn der Apokalypse-Arbeit, die mit ängstlicherem Rückblick zu den Italienern nach dem schlagenden Ausdruck für den Körper als Bewegungs-

---

etwa ins Jahr 1497 gesetzt. Für einige Motive diente dem Sonnenweib die Basler Kostümfigur aus Venedig (Abb. v. Seidlitz, Jahrb. d. Pr. Kslg. 1907, p. 70).

[42]) Wölfflin, a. a. O. 2. Aufl. p. 59: »seiner Entstehung nach sicher zu den allerletzten«.

[43]) Wölfflin a. a. O. p. 74: »ganz frühe Arbeit. Nach der apokalyptischen Babylonierin zu vergleichen«

[44]) Heidrich a. a. O. p. 20 datiert sie 1498. Gleichzeitig wohl der Spaziergang B. 94.

[45]) Wölfflin a. a. O. 60: »die entwickeltsten der frühen Holzschnitte«.

[46]) Wölfflin a. a. O. p. 147 vergleicht der Maria den Typ der Frau der Eifersucht, kommt so auf die Datierung des Dresdner Mittelbildes um 1500. Doch gerade der verkürzte Kopf, der denjenigen der Orpheuszeichnung von 1494 noch verbessert, hat nun um 1500 die deutlich betonte eine Gesichtsebene, aus der nicht wie in Dresden die Stirn zurückflieht, die Nase verdrängt. Und so hat auch die Meerkatzenmaria, auf die Wölfflin und Heidrich verweisen, die neue formale Klärung des Gliederbaues: keine durch Kleiderballen verbuckelten Schultern, mantegnesk häßlichen Kinder mehr. Für die Meerkatzenmaria bietet übrigens die Benutzung durch den Meister M. Z. einen bisher unbeachteten, auch unnötigen terminus ante: 1501 ist diese Maria am Brunnen datiert, die Dürers Motiv der Maria nett umdeutet — die Linke hält, statt des Dürerschen Verlegenheitsbuches, ein Kännchen unter den Brunnen.

ausdruck sucht; jene Zeit der derb und fest zupackenden Modellierung, die doch über das Fehlen einer klaren, weil einheitlichen Raumvorstellung nicht hinweghilft, scheinräumlich mit klotzigen Formen ohne klärende Gliederung vorgeht; diese Zeit gibt dem Dresdner Mittelstück den Nachbar in dem Berliner Bildnis Friedrichs des Weisen, das ihr in der mühsam dunklen Modellierung, geringen Gliederung des Umrisses, dem kahlen Weißgrau des (schlecht erhaltenen) Grundes nahesteht[47]); vor der sogenannten Fürlegerin mit den geflochtenen Haaren, von 1497, die mit ihrer schärferen, bestimmteren Art denselben Fortschritt darstellt wie die Apokalypse-Blätter des gleichen Jahres gegen diejenigen, deren Beziehung zur Dresdner Maria enger.

Zeitlich möglich ist demnach der Dresdner jene Tafel, für die zwischen November und Dezember 1496 ein Maler von Nürnberg vom Herzog Friedrich 100 Gulden empfing, die dann von Nürnberg nach Leipzig, von Leipzig nach Weimar, von dort anscheinend nach Torgau befördert worden ist[48]) — 1506 war sie schon gewiß unter den drei Tafeln, die Scheurl in der Wittenberger Allerheiligenkirche nennt[49]), und von Wittenberg kam sie nach Dresden[50]).

Die Flügel können so nicht gleichzeitig sein. Gewiß sind die großen, Marias Beugung in der Wirkung verstärkenden Männer auf den dunklen Grund gegen die helle Mitte sinnvoll zugefügt, »stellen in ihrer Zusammengehörigkeit denselben Rhythmus der Gliederung dar wie der Paumgartneraltar«[51]). Aber die malerische Arbeit an diesen Heiligen ist so deutlich saftvoller, die Eigenart so viel weiter aus dem mühseligen Mantegna-Studium heraus entwickelt, der ganze Ton so viel voller, daß zwischen Mitte und Seiten eine gehörige Zeitpause notwendig. Der Akt des Sebastian ist von denen des Männerbades ebenso weit wie die dicken großen Engel über ihm von den kleinen Mantegna-Engeln der Mitte. Andererseits kennen auch die Flügel noch nicht das klarere, klügere Anpacken der Formen, wie es die zweite Italienfahrt im Gefolge hatte und für den Engelputto in einer rationa-

[47]) Ein Bildnis aus Leinwand aus diesem Jahre 1496 scheint verloren zu sein: im Inventar der Imhofschen Sammlung von 1588 wird aufgeführt »ein Contrafactur von Wasserfarben, welches er seines Alters im 26. Jahr gemacht« (Heller p. 80). Oder ist er der Kurfürst selbst?

[48]) Bruck, Friedrich der Weise, Straßburg 1903, p. 289, 146 ff. Den Hinweis auf den Auftrag hat schon Bode (Jahrb. d. Pr. Kunstslg. 1884, V, 57 f.).

[49]) Scheurl, Libellus de laudibus Germaniae, 2. Auflage Leipzig 1508.

[50]) Es war schon 1687. Dürers Autorschaft wurde nicht erkannt. Erst Thausing hat die frühe, eigenhändige Herkunft gesehen (2. Aufl. I. 69 ff).

[51]) Pauli, der zwei Jahre vorher (Ztschr. f. b. K. 1912, p. 116 den Dresdner Altar noch mit Woermann 1503 datiert hatte, läßt trotz der von ihm festgestellten feineren Leinwand der Flügelbilder diese zusammen mit dem Mittelbild entstehen, ebenso Friedländer (Thieme-Becker X p. 60): um 1498. Die Gesamtkomposition — wie sollte es anders sein? Natürlich mußte Dürer eine solche versuchen, wenn er später die Flügel mit der Mitte zusammenbringen wollte. Aber die Mauern als seitliche Begrenzung des Mittelbildes, nunmehr sachlich widersinnig, da sie den Beter Sebastian die Angebetete gar nicht sehen lassen, sagen doch wohl deutlich genug, daß mit ihnen das Bild ursprünglich abschloß.

lisierenden Gliederung des Kopfes geübt wird. [52]) Zwischen dem Paumgärtnerschen Altar und der Florentiner, einst auch Wittenberger Anbetung der Könige hat man sich die Flügel entstanden zu denken einige Freiheit [53]).

Die Dresdner Maria hat ihre historisch bedeutsame Stellung als erster Versuch eines Deutschen, mit der Malerei der Italiener neue Fühlung zu gewinnen — als erster, den »felsigten« Pacher ausgenommen. Der Beifall keines Gefährten trug dieses schwerste Werk, die Stimmung einer jungen Generation konnte es unbewußt stützen. Einer Generation, die zum Beginn der neunziger Jahre von der eigenwillig preziösen, sentimentalen Manier, der Versteilerung der Formensprache der nun Altgewordenen sich abscheidet. Der in Schongauer der Führer vom feinen Stil zu neuer Festigkeit der Form, schlagendem und ernstem, ja klarem Ausdruck stirbt. Die ein kräftiges Körpergefühl, eine harte Bestimmtheit mit vielleicht kahler Nüchternheit übt, schwerfällig unbelebte, oft vierschrötig klobige Figurenklötze zusammenhanglos in den mühsam vertieften, jeder Einheit baren Raum stellt; Wilhelm Pleydenwurff und Zeitblom am Eschacher Altar, Frueauf und Holbein um 1493, ja David und Geertgen. Dieser Richtung, die allzuoft im starren Gegeneinander des niemals rationell zu Vereinbarenden, im muffig müden Ausdruck stecken bleibt, hat Dürer mit italienischer Unterstützung ein klares Ziel gegeben, das er sich dann in dem langsamen Anstieg seines Lebens, neue Aussichten in planvoll wirkendem Fortschreiten erschließend, immer weiter hinaus gesteckt hat.

---

[52]) Auf der zweiten Italienfahrt haben bei flüchtigerer Arbeit die Buchhände des linken Schriftgelehrten im Barberinibilde gegenüber denen des heiligen Antonius schon wieder eine neue Kompaktheit der weniger mühsam, wie selbstverständlicher gemeisterten Form. Wölfflin (a. a. O. 2. Aufl. p. 368): »nach der großen italienischen Reise würde Dürer vom geistigen Ausdruck der Heiligen mehr verlangt haben.«

[53]) Man könnte an 1503 denken: damals war Dürer, wenn Bruck (a. a. O. p. 150 f.) recht hätte, jenen schon 1494/95 beim Wittenberger Schloßbau beschäftigten »Albrecht maler« mit ihm zu identifizieren, in Wittenberg: aber die umfänglichen Arbeiten in der »geschnitzten Stube« des Kurfürsten und in der Schloßkirche: alle Herzöge und Kurfürsten von Sachsen, waren dort schwerlich von Dürer. Oder hat er hier seine Gesellen arbeiten lassen?

KARL FREY

† 11. März 1917

La fama tiene gli epitafia giacere;
non ua ne inanzi ne indietro,
perchè son morti e e' loro operare è fermo.
Michelagniolo, Dicht. XVIII, ed. Frey S. 14.

Noch nicht sechzig Jahre alt — geboren den 26. November 1857 in Berlin — ist Karl Frey aus dem Leben geschieden, unerwartet den Seinen wie ihm selbst. Bis in die letzten Stunden tätig, kurz vor dem Ende noch einmal von jenem Gefühl gesteigerten Wohlbefindens erfaßt, das die biologische Wissenschaft als »euphoristischen Auftakt« beargwöhnt, wurde er abberufen mitten aus dem geselligen Kreise freimaurerischer Brüder, die dem Lebenden eine Ehrenstellung eingeräumt hatten und auch dem Toten die letzte Feier rüsteten. Vom Logenhause aus gaben sie ihm das Trauergeleit auf den Friedhof am Fürstenbrunner Weg. —

I.

In der strengen Schule der historischen Wissenschaft unter Karl Wilhelm Nitzsch erzogen, hat Frey von Anfang an die Kunstgeschichte als einen Zweig der allgemeinen Geschichtswissenschaft betrachtet und aufgefaßt wissen wollen. »Indem sie«, schreibt er in der Vorrede zu seinem bedeutendsten Jugendwerk, der Loggia dei Lanzi, »den geschichtlichen Verlauf der Kunst bei den modernen Völkern zu ergründen sucht, wie er sich, der Natur des Stoffes gemäß, in dem künstlerischen Entwicklungsgange einzelner vollzogen hat, strebt sie, wenn auch auf anderem Wege als die Literatur- und die politische Geschichte, doch demselben Ziele zu.« Die Mittel, deren sich die moderne Geschichtswissenschaft bedient, ihre Methode und ihre Kritik verlangte er auch für die neuere Kunstgeschichte. Dementsprechend stellte er an den Kunsthistoriker seine Ansprüche: er forderte paläographische und philologische Kenntnisse, ein sicheres Lesen der Urkunden, das Zurückgehen auf die Quellen. »Ohne dieses Material sich mit der Erkenntnis der rein stilistischen Eigentümlichkeiten der Kunstwerke zu begnügen, kann zu keinem sicheren Ziele führen«. Er besorgte, daß die Resultate einer anders vorgehenden, nur die Stileigentümlichkeiten der Meister berücksichtigenden und ergründenden Methode dem Ansehen der jungen Kunstwissenschaft Abbruch tun könnten; indem sie »rein subjektive Ansichten« zeitigte, denen das Schwergewicht wissenschaftlicher Erkenntnisse versagt bliebe. Von diesem schon in jungen Jahren eingenommenen Standpunkt ist Frey niemals gewichen; dem Ernst und der Treue, mit denen er seinen Prinzipien angehangen hat, verdanken wir die wertvollen Ergebnisse einer über dreißig Jahre und mehr sich erstreckenden Gelehrtenarbeit.

Trotz einer keineswegs handfesten und unanfälligen Gesundheit war Frey einer der ausdauerndsten Arbeiter, wie sie in den jüngeren Generationen immer seltener

auftreten, besonders in unserem Fach, das mit mannigfachem Anreiz die Zerstreuten anlockt und dem angenehm geschäftigen Dilettantismus einen weit abgesteckten Tummelplatz zu bieten scheint. Vierzehn Stunden am Schreibtisch, wie er, wenn auch wohl mit Übertreibung, zu erzählen pflegte, waren für ihn kein unnormales Ausmaß einer Tagesleistung; mit dem großen Genius, dem er seine Lebensarbeit zuwandte, durfte er sich rühmen, ein gran lavoratore zu sein. Seine Reisen dienten vorzugsweise seinen Studien. Den Sitz vor seinem Berliner Schreibtisch vertauschte er dann zumeist mit dem groben Strohgeflecht eines primitiven Arbeitstuhls vor dem abgenutzten Holztisch der florentinischen und römischen Archive, und weder der lockende Frühlingsglanz um die Höhen von San Miniato, noch der weiche Sonnenduft über der Peterskuppel vermochten seinen Blick von den vergilbten codici und filze abzulenken, ehe nicht die giornata von Exzerpten erledigt war. Nur einer solchen ausharrenden Abgeschlossenheit war es möglich, in verhältnismäßig kurzen Fristen die Fülle von Stoff zu bewältigen, der des fleißigen Mannes in den Archiven harrte. Nebenher — aber doch nur nebenher, in den Ruhepausen, die er sich zwischen und nach der Archivarbeit gönnte, ging das Betrachten der Kunstwerke selbst.

Seinen Arbeiten merkt man es an, daß ihn in erster Reihe das Quellenmaterial beschäftigte; für den inneren Bau der Kunstwerke, für die Seele und den Ausdruck empfand er nicht mit annähernd gleicher Stärke. Sein künstlerisches Gefühl war nur gering im Vergleich zu seinem lebhaften historischen Empfinden. Dieser Eigenart und Begrenztheit seiner Begabung gemäß entwickelte er sein wissenschaftliches Programm. Empfindung herauszustellen, wo sie ihn einmal überkam, schien diesem unsentimentalen Norddeutschen wie ein Verrat an der Wissenschaft. Er mißtraute ihr bei sich genau so wie bei anderen. Man belächelt die Verlegenheit, mit der er die ungelenken, an die Worte der Vorlage sich klammernden metrischen Übertragungen einiger Gedichte Michelagniolos in seiner deutschen Ausgabe der »Briefe« entschuldigt: »ein Dichter bin ich nicht«.

Nein, er war gewiß kein Dichter, sondern ein Mann der Prosa, kein Versöhner, sondern ein Angreifer. Nichts hat der Anerkennung seiner Leistung so geschadet, wie der aggressive Geist, der seinem Wesen innewohnte, und dem er verfallen blieb sein Leben lang. Es war eine giftige und gehässige Ader in dem Netz seiner Gefäße, ein Galliges, das unzeitgemäß an die Streitsüchtigkeit der Klotz, Goetze und Nicolai erinnerte. »Die Mitarbeiter des Globe«, äußert sich Goethe zu Eckermann am 1. Juni 1826, »sind Leute von Welt, heiter, klar, kühn bis zum äußersten Grade. In ihrem Tadel sind sie fein und galant, wogegen aber die deutschen Gelehrten immer glauben, daß sie den sogleich hassen müssen, der nicht so denkt, wie sie«. Das trifft wörtlich zu auf das Gebaren Freys. Wieviel hätte er gerade darin von Herman Grimm lernen können, der einmal in seiner milden und vornehmen Art bekannte: »nirgends ist der Geist und der Ton böser giftiger Gesinnung, der in der Behandlung historischer Fragen eingerissen ist, so wenig an der rechten Stelle wie bei der Kunst«.

So viel Ärger und Mißstimmung Frey auch damit erweckt hat, unter diesem Zwange seiner Natur hat er wohl kaum weniger leiden müssen, wie er andere leiden ließ. Das Polemische in ihm war mehr als der »Sparrn in jedem tücht'gen Kerl«, es brach aus wie eine Krankheit. Es hat ihm schwere Enttäuschungen gebracht, die Karriere verdorben, Feinde ringsum geschaffen: er konnte nicht davon lassen. Es ist sein Verhängnis gewesen und entstellt den reinen Eindruck seiner Arbeit. Wer aber tiefer blickt, begreift es vielleicht auch als das Heilmittel, das einer so organisierten Natur im Kampfe mit den Widerwärtigkeiten des Lebens stets zur Hand war. Es gehört durchaus zu den individuellen Zügen seines Porträts, aber damit auch zu dem Vergänglichen, das neben dem Dauernden nicht bestehen bleiben soll.

II.

Über ein Menschenalter hat Frey an der Berliner Universität gelehrt und Seminarübungen abgehalten. Als junger Privatdozent begann er im Jahre 1883, wurde 1887 Extraordinarius und hat als solcher wenige Tage vor seinem Tode sein letztes Semester geschlossen. Nur für kurze Zeit, 1885—86, war er dazwischen als Lehrer an der Akademie in Düsseldorf tätig. Hierzu kommt noch der kunstgeschichtliche Unterricht, den er, mit besonderer Freude, den Zöglingen der Kaiser Wilhelm-Akademie (Pepiniere) seit 1894 erteilt hat.

Ein reiches Maß von Arbeit ist auch in dieser öffentlichen Lehrtätigkeit von ihm geleistet worden. Denn Frey war ein fleißiger Dozent, und hätten ihn nicht die eigene Natur und Strebsamkeit dazu getrieben, so hätte er doch aus Rücksicht auf die damaligen Zustände in unserem Lehrfach — ich denke an die Jahre 1890 bis 1893, in denen ich ihm als sein Hörer nähergetreten bin — seine Tätigkeit anspannen müssen. Denn damals verwaltete Herman Grimm das Ordinariat bereits als ein Altenteil mit nicht selten aussetzenden Kräften; einen Privatdozenten — wie haben sich die Zeiten inzwischen gewandelt! — gab es nicht, und so lag der eigentlich systematische Unterricht allein auf den Schultern Karl Freys.

Grimm, der aus einem anderen Zeitalter mit universalerer Anschauung von Wissenschaft und umfänglicherer allgemeiner Bildung stammte, in dessen Phantasie, wenn er auf der Lehrkanzel der ersten Universität des Landes stand, sich das Auditorium zur Bildungsstätte der gesamten deutschen Jugend weitete, hatte sich Frey ausersehen zur Entlastung sowohl wie zur Ergänzung. Immer hinblickend auf das Gestirn in Weimar, in dessen Strahlenbereich er mit seinen Gedanken lebte, mochte ihm, indem er sich Frey heranholte, ihm bestimmte Aufgaben stellte und ihn förderte, ein Verhältnis vorschweben, wie es Goethe zu seinen Gehilfen, zu Meyer, Riemer, Eckermann, ausgebildet hatte. Der Universalist gedachte sich den Spezialisten heranzuziehen, der in die großen Umrisse der Darstellung die kleineren individuellen Züge hineinsetzte, den Fachmann, der das Material ausbreitete, das den Konstruktionen des Meisters festen Halt und Gefüge gab. Die Anlage und die zähe Ausdauer Freys zu

diesem Geschäft erkannte Grimm wohl; nicht ebenso hatte er mit der Stachligkeit dieser Natur gerechnet.

Ihre Verschiedenheit war so groß, daß der junge lernbegierige Student, dem ihre gemeinsame Arbeit zugute kommen sollte, nur zu leicht in einen Zwiespalt geriet, aus dem es keine Errettung gab als sich für den einen oder für den andern zu erklären. Positives Wissen übermittelte Frey in einem ganz unvergleichlich höheren Grade als Grimm; dafür war Grimm der »Goethe-Grimm«, eine überragende Persönlichkeit, deren Gewalt, einem Gemisch von Ehrfurcht und Anmut, man sich nicht entziehen konnte und neben der Frey zu einem Goetheschen Quidam zusammenschrumpfte.

Schon äußerlich ließ sich kein größerer Gegensatz denken. Grimm, groß, schlank, mit dem feinen Rassekopf des deutschen Bildungspatriziates, in bewußt altfränkischer Eleganz — graues Beinkleid, schwarzer Gehrock, breite Halsbinde aus schwarzem Atlas — mit gekreuzten Armen und langen Schritten auf und ab gehend, manchmal ein gefaltetes Papier in den mageren, etwas schwächlichen Händen, stets frei sprechend, wie hinhorchend auf den Zustrom der Gedanken, mit einem sonoren Organ, das mehr dem leicht verschatteten Ton der Bratsche als dem dunkelfarbigen Pathos des Cello glich, die Ereignisse der »niederen Tatsächlichkeit«, wie Lebensdaten und dgl., mit souveräner Nichtachtung übergehend (sie waren ihm wohl auch gar nicht gegenwärtig), nie pedantisch, nie lehrhaft, oft paradox anschaulich im Ausdruck, geistreich und fesselnd in den großen Kurven, auf denen er Entferntes herbeiholte und mit dem Gegenwärtigen in Verbindung setzte: so schien er der letzte Vertreter jener hochgespannten Geistigkeit, wie sie im Umkreise Goethes und Humboldts die Salons in Weimar und Berlin beherrscht hatte. Dagegen stellte Frey, von einer mittleren Untersetztheit, mit heller, hoher, sich leicht überschlagender Stimme, immer unruhig und ohne Haltung, sei es auf dem Katheder vor dem ausgearbeiteten Kollegheft oder wippenden Schrittes, den Stock in der Hand, vor den breiten Maßen des Bildes auf dem Lichtschirm, den Durchschnittstyp des Universitätslehrers dar. Methodisch vorgehend, begann er mit reichlicher Literaturangabe, wobei er es an Hieben auf die Verfasser nicht fehlen ließ. Er behandelte den ganzen Verlauf der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte, aber so ausgebreitet seine Kenntnisse waren, sie reichten, wie das ja auch nicht anders sein konnte, doch nicht aus, um überall Eigenes und Selbsterarbeitetes zu geben. Man merkte schnell, auf welchen Gebieten er heimisch war. Was er über deutsche und namentlich über italienische Kunst und Kultur des Mittelalters, über die Geschichte von Florenz, über die großen Meister der Renaissance zu sagen hätte, war lehrreich und erweckte Vertrauen, weil man überall seine persönliche Auffassung und Stellung zu den Problemen spürte.

Im Gegensatz zu Grimm, dem es, von anderen Gründen abzusehen, auch unbehaglich war, im Gedränge der jungen Leute den Cicerone zu machen, führte Frey seine Studenten fleißig in die Museen. So richtig er erkannt hatte, wie wesentlich die Verbindung von Lehre und Anschauung sei, so reichten weder sein ursprüng-

liches Kunstempfinden noch seine sprachlichen Mittel aus, in das geheimnisvolle Eigenleben der wahrhaft großen Kunstwerke einzudringen. Was er gab, war immerhin schätzenswert als Vorbereitung des Neophyten für den Gottesdienst im Innern des Tempels.

Während Grimms Lehrtätigkeit noch in dem Vortrag »herab aus hoher Meister Wolk'« gipfelte und zugleich beschlossen war, folgte Frey der modernen Entwicklung des öffentlichen Unterrichtes, indem er neben den Vorlesungen Seminarübungen abhielt. Auch damit erstrebte er für sein Fach den wissenschaftlichen Betrieb, den die ältere und angesehenere Schwesterdisziplin, die Archäologie, längst ausübte. Er unterschied dabei zwischen kunstgeschichtlichen Übungen für Anfänger und zwischen der »kunstwissenschaftlichen Gesellschaft« für vorgeschrittene Semester. Aber die guten Absichten hatten zunächst nur geringen Erfolg. Das lag gewiß zu einem nicht kleinen Teile an dem mangelnden Fleiß der Teilnehmer, ebenso gewiß aber auch an der Persönlichkeit des Leiters. Frey stellte hohe Anforderungen an seine Schüler, aber diese Ansprüche waren zu einseitig. Immer ehrlich bemüht, die neuere Kunstgeschichte methodisch zu sichern, wie es die Archäologie auf den Fundamenten philologischer Wissenschaft und Kritik längst getan hatte, ließ er in den Übungen Quellenschriften lesen, z. B. die vita Caroli Magni von Einhard oder ausgewählte Biographien Vasaris, die er selbst in trefflicher Weise »zum Gebrauche bei Vorlesungen« bearbeitet herausgab. Spott über die oft mangelhaften Sprachkenntnisse seiner Schüler lag ihm allezeit näher als Anerkennung, wozu freilich auch wenig Anlaß vorhanden war. Ein Teil der Zeit ward verloren mit Übersetzungskünsten, die dem überspannten Selbstgefühl der Studierenden unliebsame Erinnerungen an die kaum verlassene Schulbank wachriefen. Die Talentlosen fielen ab, die Begabten verloren allmählich das Ziel dieser wenig reizvollen Vorbereitungen aus dem Auge.

In der »kunstwissenschaftlichen Gesellschaft« wurden schriftliche Arbeiten gefordert und einige auch geliefert. Ein disgraziato hatte in einem Gemisch von Selbstherausforderung und Ahnungslosigkeit »Raphaels Madonnenideal« gewählt und begann alsbald in einem kühn hingeschleuderten Manuskript »sich grenzenlos zu erdreusten«. Er fand denn auch in Frey seinen Mephistopheles am Platze, und so sehr die Arbeit die Abfuhr verdiente, so erschien uns doch die Art und Weise, wie sie erteilt wurde, einer Rauferei ähnlicher als einer überlegenen Zurückweisung, die hier allein angebracht gewesen wäre. Des Lehrers Sorge, gerade die Begabteren möchten unter dem Deckmantel der Wissenschaft das Feuilleton einschmuggeln, machte ihn kalt und unbarmherzig, auch wo sich echte Begabung zur Erfassung des Künstlerischen offenbarte. Er hätte am liebsten Quellenkritik ausschließlich betrieben. Ich kann bei alledem freilich nur nach lang zurückliegenden Erinnerungen urteilen, möchte aber annehmen, daß, wenn auch der reife Mann später vielleicht milder wurde, die Richtung der Persönlichkeit nicht abwich. Dem reichlichen Negieren hielt das freudige Anerkennen dessen, was von den Männern des Faches geleistet wurde, nicht die Wage.

Der Ton dieser wissenschaftlichen Kinderstube war auf einen Grad von Respektlosigkeit heruntergestimmt, der weder für den Lehrer noch für die Schüler förderlich sein konnte. Die Begeisterung, ohne die man die jungen Seelen nicht mit fortreißt, blieb als Heringsware scharf eingepökelt zu seltenstem Gebrauche beiseite liegen. So kam es, daß Frey, der auf seine Weise sich mühte, das Beste erstrebte und das Ziel wohl erkannt hatte, wenig Anhänger fand und eigentliche Schüler nicht gezogen hat. Es wäre aber ungerecht, zu verschweigen, daß er auch vereinzelt Getreue gefunden hat, wie jenen dankbaren Schüler, der gleich nach des Meisters Tode in der »Täglichen Rundschau« das Lob des Lehrers ergriffen anstimmte und seinen Unterricht als »ein Stahlbad« rühmte.

Ein schöner Zug seines Wesens bleibt die Treue, mit der Frey an der Berliner Hochschule trotz mancher Enttäuschung hing. In der Vorrede zu seiner letzten großen Arbeit, dem ersten Bande seiner lang geplanten Vasari-Ausgabe, die in den Tagen der Jahrhundertfeier der Berliner Universität erschien, legte er mit herzlichen Worten das schöne Bekenntnis ab: »An dieser alma mater habe ich meine Studien betreiben können. Ihrem Lehrkörper seit fast einem Menschenalter anzugehören und selbst lehrend auf weiteste Kreise der Jugend einzuwirken, erfüllt mich mit besonders freudigem Stolz.« Er wünscht, daß diese »scheinbar in endlose Einzeluntersuchungen sich verlierende und so mühevolle Arbeit als ein bescheidenes Zeichen meiner dankbaren Gesinnung gelten möge, die ich dieser einzigen Hochschule der Welt entgegenbringe«. Er erlebte die Genugtuung, in diesen selben Feiertagen die Ernennung zum Geheimen Regierungsrat zu erhalten.

III.

Nicht nur durch Geburt und Lehramt fühlte sich Frey mit Berlin verwachsen, auch mit seiner Forscherarbeit sah er sich angewiesen auf die reichen Wissenspeicher mit ihrer vorzüglichen Organisation und ihrer bequemen Benutzbarkeit. Was er an handwerklichem Material benötigte, hätte ihm an keiner anderen Stelle Deutschlands so zur Verfügung gestanden wie in Berlin. Fühlte sich doch dieser Mann am meisten in seinem Element, wenn er, von Büchern und Exzerpten umschanzt, Bogen auf Bogen mit dichten Zeilen in einer eiligen, fahrigen Handschrift bedeckte. Freys Arbeiten war ein Graben und Schürfen, ein mit grenzenloser Geduld immer neu versuchtes Zusammensetzen, ein Abpassen und ein Abwägen, dem vorsichtigen Tasten und Schreiten vergleichbar dessen, der sich etwa, mit dem Lichtstümpfchen in der Hand, in dem Geschlinge und den Verästelungen der Katakombenunterwelt Roms zurechtzufinden bemüht ist. Das Wort Forschen trifft wie kein anderes den Wesenszug seiner Arbeit, und alle Tugenden des Forschers vereinigten sich in ihm, freilich auch mit den komplementären Mängeln. Er besaß in hohem Maße die Unverdrossenheit, den bis zur Leidenschaft gesteigerten Trieb, die Ausdauer und die Nervenkraft, die Selbstüberwindung und die Entsagung, die das oft verzweifelte Geschäft erfordert: »non vi

si pensa, quanto sangue costa« — hat er einmal als begreiflichen Stoßseufzer vor seine Ausgabe der Dichtungen Michelagniolos gesetzt. Er hätte nicht ausdauern können ohne das Gegengewicht eines bestimmten Hochmuts, ohne die einseitige Bewertung dieser unendlichen Mühen. Zu sehen, wie sein Material vielfach verwendet wurde, erfüllte ihn mit stolzer Befriedigung; daß man nach eigenem Gutdünken damit schaltete, wenn es galt, aufzurichten, zu bauen, daß man das Gesicherte, ohne viele Worte zu machen, annahm und verwertete, das Unsichere, Vermutete mit um so mehr Worten abwies, verbitterte ihn. Dann regte sich sein Groll, und mit verächtlichem Spott verkleinerte er anders geartete Arbeiten anderer. Er brandmarkte solche Erzeugnisse als »Produkte aus zweiter Hand«, ohne zu ahnen oder sich eingestehen zu wollen, daß bei baumeisterlichem Schaffen nicht jeder Baustein nach Form und Herkunft ausdrücklich bewertet werden darf. Vielleicht stand seine Mißachtung gegen die Phantasiearbeit des Künstler-Gelehrten in Zusammenhang mit der materialistischen Weltauffassung des naturwissenschaftlichen Zeitalters, in dem er groß geworden war.

Es beirrte ihn nicht, daß er in Herman Grimm die Verkörperung des deutschen Künstler-Gelehrten unmittelbar vor Augen hatte. Eher wurde sein Vorurteil bestärkt durch die Aufgaben, vor die ihn Grimm führte.

Am Schluß des Vorwortes zur 5. Auflage (1879) seines »Leben Michelangelos« beklagt Herman Grimm, daß die Aufstellung von Regesten noch nicht möglich sei; diese Arbeit könne erst vorgenommen werden, »wenn die Florentiner Papiere rückhaltlos und vollständig dem allgemeinen Gebrauche übergeben worden sind«. Mit der Mission, Regesten zu dem Leben und den Werken Michelagniolos auf Grund des reichen im Archivio Buonarroti bewahrten und nur ganz gelegentlich einheimischen Gelehrten zugänglichen Materiales zu schreiben, wurde der junge Doktor kurz nach seiner am 18. Februar 1881 erfolgten Promotion auf Staatskosten nach Florenz entsandt. Er stieß auf unerbittlich verschlossene Türen, und erst nach langem Ausharren und Verhandeln erreichte er, daß ihm für einen Monat, November 1881, ein erster Einblick in die schweren Nußbaumschränke der Casa Buonarroti bewilligt wurde. Er war nun wenigstens bei den Behörden legitimiert und konnte später, als ein königlicher Erlaß die eigenwillige Klausur dieser Schätze aufhob, die einstige Aufgabe mit Erfolg in Angriff nehmen. Bedenkt man, daß ihm stets nur kurze Benutzungsfristen von ein bis zwei Monaten in den Jahren 1886, 1887, 1890 und 91 zur Verfügung standen, so muß man staunen über das bewältigte Maß von Arbeit. Unter dem Titel »Studien zu Michelagniolo« erschien in den Bänden XVI (1895) und XVII (1896) des »Jahrbuches der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen« ein erstes Ergebnis. Diese wichtige, allgemein benutzte, höchst zuverlässige Veröffentlichung zeugt wie von dem Fleiß so auch von dem Geschick und der peinlichen Gewissenhaftigkeit in der Auswahl und der Darbietung bisher unbekannten Materiales.

An der Stelle, wo diese Studien erschienen, waren sie nur unter ein Notdach gebracht. Denn Frey hatte sie eigentlich als urkundliche Belege zu dem Kom-

mentar eines 1897 erschienenen Hauptwerkes bestimmt: seiner philologisch-kritischen Ausgabe der »Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti«. Allein der große, fünfundeinhalbhundert Seiten starke Band erschöpfte auch ohne sie schon die Kraft des Verlegers. Frey war zudem kein Autor, mit dem sich verlegerisch angenehm arbeiten ließ. Die Kompliziertheit seines Materiales, das bei diplomatisch getreuer Wiedergabe die verschiedensten Typen erforderte, unendliche, von seiner historischen Gewissenhaftigkeit immer neu verlangte Korrekturen benötigte, die begreifliche Reizbarkeit eines, der Jahre verbissenster Arbeit an ein Mosaik von Einzeluntersuchungen gesetzt hatte und nun mit dem letzten Aufgebot von Kräften sich der Pein der Drucklegung unterzog — all das häufte einen Explosionsstoff auf, der die Eintracht zwischen Autor und Verleger früher oder später zerstören mußte. Von keinem ist Frey in Frieden geschieden; die Titelblätter seiner Werke legen Zeugnis ab, mit wie vielen er's versucht hat.

Die Ausgabe der Rime Michelagniolos geht ebenfalls auf die Anregung Herman Grimms zurück, der nach dem Scheitern des ursprünglichen Regestenplanes dem jungen Gelehrten diesen Stoff nahegelegt hatte. Aber wie täuschten sich beide in der Hoffnung, daß diese Neubearbeitung »als ein enger umgrenztes Thema auch verhältnismäßig am schnellsten realisierbar erschien«! Ein halbes Menschenalter voll Blut und Schweiß hat Frey daransetzen müssen. Und mit einer echt wissenschaftlichen Demut zieht er in der Vorrede die Summe seiner Mühen. Er glaubte keineswegs mit seiner Edition Guastis Jubiläumsausgabe (1863) aus dem Felde geschlagen zu haben, er wollte eher auf die Verdienste des Vorgängers als auf die in dem »Mangel an methodischer Schulung und Kritik« beruhenden Grundfehler hinweisen, sie mit seiner Arbeit korrigieren und von dem möglichst rein herausgestellten Bilde des Dichters ein helleres Licht über die Lebens- und Entwicklungsgeschichte des Menschen und Künstlers ausstrahlen lassen.

Statt des bequemen, freilich ganz äußerlichen Aufteilungsprinzips nach Dichtungsgattungen, Epigrammen, Madrigalen, Sonetten, Canzonen u. s. f., dessen sich Guasti bedient hatte, schlug Frey den mühsamen, zwar nicht durchweg gesicherten, aber für die Erkenntnis der Künstlerpsyche im Stufengang ihrer Entfaltung einzig ergebnisreichen Weg chronologischer Anordnung ein. Neben den äußeren Merkmalen, Tinte, Schrift, Papier, Wasserzeichen, leisteten die oft launigen Beischriften und Billette, mit denen Michelagniolo seine Autographa zu begleiten liebte, dazu die Briefe der Freunde des Meisters unschätzbare Führerdienste.

Allen Wünschen, denen Herman Grimm bereits in seiner Anzeige der Guastischen Ausgabe (Über Künstler und Kunstwerke I, 1865, S. 97—113) klaren Ausdruck gegeben hatte, entsprach Frey mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt. Als festen chronologischen Halt rückte er recht in den Kern jene Gruppe von 105 Gedichten, die, wie ihre fest wiederkehrende Anordnung in den ausschlaggebenden Codices beweist, 1545/46 von dem Künstler selbst unter Beihilfe seiner Freunde Luigi

del Riccio und Donato Giannotti zur Veröffentlichung ausgewählt waren — ein Unternehmen, was bekanntlich dann unterblieb. Der Vergleich der Handschriften ermöglichte, in die Genesis des einzelnen Gedichtes einzudringen, es durch alle Umarbeitungen, Korrekturen und Varianten bis zur wahrscheinlichen Schlußredaktion zu verfolgen.

Dieser Einblick in Michelagniolos dichterische Arbeitsweise ergab eine überraschende Parallele mit dem bildnerischen Schaffen des Meisters. Dies Formen und Feilen der Gedanken gemahnte an die Technik des Bildhauers. Diese Varianten hatten ihr Gegenspiel in den Handzeichnungen des Meisters. So brachte die strenge philologisch-kritische Methode doppelten Gewinn: neben dem möglichst gesicherten Text gestattete sie einen tiefen Blick in die Geheimnisse des allgemein künstlerischen Schaffens intimer noch, als ihn die Werke gewährten. Leicht hat es Frey seinem Leser nicht gemacht, ihm durch den eng gedruckten Kommentar von 257 Seiten zu den Quellen einer geläuterten Erkenntnis zu folgen. Aber das Studium lohnt hundertfach die Mühe.

Fast auf dem Fuße folgte dieser großen Arbeitsleistung die »Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti« (Berlin, Karl Sigismund 1899). Sie förderte aus den Schränken der Casa Buonarroti das Material zutage, das dem Herausgeber der Rime vielfache Dienste geleistet hatte. Als eine notwendige Ergänzung der von Milanesi veröffentlichen Briefe des Meisters und der von demselben Forscher publizierten Briefe Sebastianos an den »Compare« Michelagniolo eröffneten sie den Einblick in die Intimität dieses äußerlich anspruchlosen, innerlich von den schwersten Kämpfen durchwühlten, dem Höchsten zugewandten Lebens, durch dessen Bewölktheit scheu und sparsam der Sonnenblick einer aufgehellten Stunde blitzt.

Es war Freys Absicht, auch die Briefe Michelagniolos neu herauszugeben nach den gleichen Prinzipien, die er für die Rime angewandt hatte. Er gedachte damit der »unkritischen« Milanesischen Publikation dieselbe Korrektur angedeihen zu lassen wie der Guastischen Herausgabe der Gedichte. Die Originaltexte im Archivio Buonarroti hatte er dazu bereits 1882 eingesehen; nun ging er 1899 nach London, um sich mit dem im British Museum befindlichen Teil der Papiere vertraut zu machen. Zu dieser Arbeit ist er nicht gekommen; er mußte sich begnügen mit einer Übersetzung ausgewählter Briefe, bei denen ihm der Gedanke eines Leben Michelagniolos in Briefen vorschwebte. Sie erschien in der mit antiquarischer Geziertheit »Hortus deliciarum« benannten Sammlung (Berlin, Julius Bard, 1907).

Und endlich griff er auch die schwierigste Materie urkundlicher Zeugnisse an, die der divino hinterlassen hatte: die Handzeichnungen. Nach langen Vorbereitungen, wiederholten Studienreisen konnte er 1907 mit ihrer Veröffentlichung beginnen (ebenfalls Verlag Julius Bard). Das Unternehmen ist nicht in gleichem Maaße geglückt wie die Erschließung der literarischen Quellen. In erster Reihe fehlt ihm System und Ordnung. Wahllos, wie es die äußeren Umstände, der Eingang der Vor-

lagen, die Schwierigkeit der Reproduktionen zuließen, werden die Zeichnungen bunt durcheinander in den einzelnen Lieferungen dargeboten. Man hat den Eindruck, daß das Material noch immer zuströmte, während die Lieferungen schon erschienen, daß das Zusammengehen von Herausgeber und Verleger von Anfang an gestört gegewesen ist. Auch stand Frey, seiner Begabung nach, nicht so sicher auf dem Boden der Stilkritik wie auf dem der textlichen Exegese. Sein Instinkt war nach dieser Seite hin weniger entwickelt, ein wahrnehmbares Mißtrauen in sich selbst verleitete ihn zur Hyperkritik. So hat er z. B. nachträglich die seit Portheim von allen Forschern anerkannte klare Gruppe der frühesten, noch in Ghirlandaios Werkstatt entstandenen Federzeichnungen mit einem Fragezeichen (»wenn ächt, was nicht unbedingt feststeht«) versehen zu müssen geglaubt. Zugleich aber überrascht er in seltenen Fällen durch eine Stimmmungsanalyse, deren Empfindungston und -tiefe erkennen läßt, daß seine »unsentimentale« Schärfe in glücklicher Stunde gefühlswarm werden konnte. Ich denke dabei an die schönen Begleitworte zu dem sibyllinisch großen und ernsten Frauenbild im British Museum: »Es ist, als stiegen plötzlich in ihr Bilder, Gesichte, Vorstellungen auf, die die Herrschaft über Körper und Geist gewinnen, sie in Staunen und Schauer versetzen, und in die sanfte Schönheit des Antlitzes mischt sich ein Zug herber Größe und Strenge. Das ist aber der ächte Michelagniolo, der Schöpfer der Sibyllen und Propheten, der Darsteller inneren Schauens, eines leidenschaftlich bewegten und doch verhaltenen Seelenlebens, dessen beseligende wie qualvolle Spannungen kaum einer so empfunden, aber auch mit so peinlicher Sorgfalt vor der Außenwelt gehütet hat, wie er.«

Schmerzlich vermißt man in dem großen zweibändigen Werke die notwendige Zusammenfassung »Michelagniolo als Zeichner«, die zum mindesten für den Wirrwarr der Blätterfolge hätte entschädigen müssen. Wer Frey kannte, wird nicht glauben, daß er sich dieser Aufgabe leichtfertig entzogen hätte. Ich vermute, daß sie ebenso »auf den Wunsch meines Herrn Verlegers« unterbleiben mußte, wie jener schwer entbehrte dritte Teil der Einleitung zu den Rime, der Michelagniolo als Dichter, sein Verhältnis zu Platon, zur Antike, zu Dante, zu Petrarca, seine Frauen- und Männerliebe würdigen sollte. In beiden Fällen bedeutete dies Unterlassen den Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen den Parteien.

Verdruß und Ärger verursachten solche Opfer wohl, aber das Aufgegebene sollte unverloren sein. Denn inzwischen hatte Frey den Plan gefaßt, das Werk zu schreiben, das die Ergebnisse seiner Michelagniolo-Forschungen zusammenfaßte: eine groß angelegte Biographie. Seit der Meisterschöpfung Grimms war rund ein halbes Jahrhundert vergangen; die Fülle selbst herbeigeschafften Materiales rechtfertigte den erneuten Versuch, mit dem der einstige Schützling und Gehilfe nach dem vollen Kranz des inzwischen verstorbenen Meisters griff. Und gleichzeitig mit den »Handzeichnungen« erschien 1907 der erste Band »Michelagniolo Buonarroti, sein Leben und seine Werke« (Berlin, Karl Curtius).

Die Erwartungen, die man auf einen so unvergleichlichen Kenner aller bis in die unscheinbarste Einzelheit dieses Künstlerdaseins eindringender Tatsachen setzen durfte, wurden nicht getäuscht. Auf unerschütterlich sicherem Boden bewegt sich die Darstellung in jener ruhig fortschreitenden kühlen Sachlichkeit, die sowohl das Ergebnis des eigenen Temperamentes wie der entsagungsvollen Kleinarbeit langer Jahre ist. Mit gerechter Huldigung gedenkt Frey der Arbeit seines Vorgängers, der »Michelagniolo im Zusammenhange des gesamten geschichtlichen Lebens im Cinquecento zu begreifen« unternommen hatte, und rühmt Grimms Buch als »wohl das glänzendste, in der Charakteristik wie in der Darstellung unübertroffene Kulturbild von dem Zeitalter des großen Mannes«. Seine Aufgabe grenzte er enger ab, um desto mehr in die Tiefe bohren zu können. Sein Augenmerk sollte vorzugsweise auf die innere Entwicklung des Künstlers gerichtet sein, auf die Erkenntnis des Menschen im Kampf mit den Mächten seiner Umgebung, aus dem als Sieger dann die »unbegreiflich hohen Werke« hervorgingen; sein zweites Ziel erblickte er darin, den Werdeprozeß dieser Schöpfungen klarzulegen, soweit die Einsicht sich irgend ermöglichen ließe.

Nur die Jugendjahre Michelagniolos und auch diese nicht bis an die gewohnte Grenze, bis zum Eintritt in den Dienst Julius' II., sondern nur bis zur Rückkehr aus Rom nach Vollendung der Pietà und des Bacchus bewältigen in elf Kapiteln die 330 Seiten dieses ersten Bandes. Weit greift die Darstellung auch in das Zeit- und Kulturgeschichtliche aus, und recht eigentlich in den Wendepunkt des geistigen Geschehens stellt Frey die Gestalt des Mönches von S. Marco. Auf das Savonarola gewidmete Kapitel hielt er selbst große Stücke, sah er mit besonderer Befriedigung. Und doch weiß ich nicht, ob gerade hier ihm jeder folgen kann und wird. Gegen das Tatsächliche ist nichts einzuwenden. Aber das Letzte, mit den Werkzeugen des Verstandes nicht Greifbare, das nur dem inneren, gleichsam dichterischen Schauen und Nachempfinden sich enthüllt, die Wirkung einer ins Fanatische gesteigerten geistigen Macht auf die dumpfe Gefühlswelt eines jungen Genies, der den Ruf zum Höchsten nach Seherart in sich vernimmt und nun die Augen zum ersten halbtrunkenen Blick ins Unendliche aufschlägt: dies ergreifende Phänomen bleibt uns Freys Darstellung schuldig. Gewiß hat er recht: Michelagniolo war kein Piagnone; ich selbst, der ich Klaczko darin gefolgt bin, muß zugeben, daß es übertrieben ist, die Pietà ganz erfüllt vom Geiste Savonarolas aufzufassen. Aber der Einschlag von Savonarolas Sein und Tiefe durchwirkt doch mit feineren Fäden das Prachtgewebe michelagniolesken Schaffens, als es die Worte Freys erkennen lassen.

So Seltenes Frey für sein Werk mitbrachte: das historische Empfinden, die Unbestechlichkeit der Kritik, die Vertrautheit mit dem Chaos der Materialien, das »lange Nachdenken«, die Reife der Erfahrung: an einer Stelle ließ ihn seine Natur im Stich. Dieser »unsentimentale« Geist war künstlerisch ohne Nerven, er, der in Sachen der wissenschaftlichen Kritik den Instinkt niemals gelten ließ, besaß ihn nicht.

So fehlte ihm ein letztes und feinstes Werkzeug in seinem überreich ausgestatteten Handwerksbesteck. Das verraten seine künstlerischen Analysen wie seine Attributionen, so gewissenhaft und vorsichtig er gerade in den Zuschreibungen und den Datierungen vorging. Daß er in dem Streit um den Giovannino auf die Seite der unbedingten Verfechter für die Echtheit trat, mag hingehen, wie verloren die Stellung auch allmählich erscheinen mag. Daß er aber eine Figur wie den kauernden Knaben in Petersburg den Jugendwerken einreiht, den Cupido in London — für mich nach wie vor eine verdächtige Nummer im Werke des Meisters — ihm zeitlich anfügt, will sich nur durch Abwesenheit dessen erklären, was Frey, ein Liebhaber gelehrter Fremdworte, bei anderen als »suspekt« bezeichnete.

Dem Bande ist eine Ergänzung beigegeben, die ihrem Inhalt nach als selbständige Veröffentlichung gelten kann: Quellen und Forschungen zum Leben Michelagniolos. Sie ist einer der gut gefüllten Speicher, in denen die Arbeitsernte, oft weither geholt, eingefahren, daneben aber auch gedroschen wird, daß die Körner fliegen. Hier entschädigt sich der Polemiker für die weise Zurückhaltung in dem Hauptwerk.

Dies Buch über Michelagniolo, das in der Perspektive des größten Teils seiner Lebensarbeit lag, sein Schaffen gekrönt, sein Mühen um den Meister abgeschlossen hätte, ist nun durch seinen Tod zum Torso verurteilt. Damit ist auch vermutlich das verloren, was in den Handzeichnungen und in den Dichtungen »auf Wunsch meines Herrn Verlegers« fortfiel. Unzweifelhaft sind wir damit um ein Besitztum ärmer. Aber es entsteht auch die Frage: wie und wann hätte diese Biographie ihr Ende erreichen sollen? Mag uns das »Wann« nicht kümmern im Vertrauen auf den zähen Fleiß des scheinbar von den Jahren Unberührten, dem »Wie« mußte man weniger sorglos nachdenken. Wäre es möglich gewesen, die Darstellung in der begonnenen Breite weiterzuführen, Harmonie und Übersichtlichkeit zu wahren? Welchen Platz hätten die Hauptwerke, die Sixtina, die vierzigjährige Tragödie des Juliusdenkmals, die schwere Geburt der Medicigrabmale aus einem Chaos von Skizzen, Entwürfen, Berichten beansprucht, wenn schon ein starker Band für die Jugendwerke nicht ausreichte? Und wie hätten Wiederholungen vermieden werden können, wenn schon manches vorweggenommen, manches angedeutet und leicht ausgeführt wurde, das an späterer Stelle nicht zu umgehen war? Das Schicksal hat all diese Fragen brutal beantwortet und abgeschnitten: »Non va ne inanzi ne indietro, perchè son morti e' loro operare è fermo«.

IV.

Wie diese im Größten geplante Michelagniolo-Biographie die Studien von Jahrzehnten auf die Höhe führen sollte, so war, gleichfalls durch Jahrzehnte und innigst mit ihnen verwoben, eine zweite Reihe von Arbeiten gefördert worden. Ihr Gipfel und Abschluß wäre eine neue Vasari-Ausgabe gewesen. Das Geschick hat auch hier, wie bei der Michelagniolo-Biographie, frühen Einhalt geboten. Nur der erste Band, 914 Seiten stark, ist erschienen (München, bei Georg Müller, 1911).

Schon dem jungen Doktor war es klar, daß »zu den gesunden Anfängen unserer Wissenschaft zurückgekehrt werden« müßte, um die Schädlinge des Dilettantismus fernzuhalten. Was Rumohr und Gaye angebahnt hatten, wünschte er in größtem Umfange fortgesetzt und vollendet zu sehen, und das gegebene Ziel dieser Arbeit mußte ein neuer, reich kommentierter Vasari sein. Noch darüber hinaus schwebte ihm der Gedanke an ein großes Sammelwerk vor, »etwa nach Analogie der Monumenta historica Germaniae, in welchem alles literarische Quellenmaterial der Kunstgeschichte vereint und in mustergültigen Texten publiziert würde« (Vorrede zur Loggia dei Lanzi S. VI).

Damals, 1881, als der jugendliche Staatsstipendiat vor den verschlossenen Türen des Archivio Buonarroti umkehren mußte, faßte er eine Geschichte des Florentiner Doms ins Auge, weil dieser Bau mit seinem Inhalt die von Vasari überlieferte Kunsttradition der Arnostadt widerzuspiegeln schien. Die auf Arnolfo di Cambio zurückgehenden Anfänge der Baugeschichte führten den Forscher in das Archiv der Domopera, und hier machte er den Fund aller auf den Bau der Loggia de' Priori, wie sie ursprünglich hieß, bezüglichen Aktenstücke, die er in dem Bande »Die Loggia dei Lanzi zu Florenz« (Berlin 1885, Wilhelm Hertz) veröffentlichte. Der Text der Vorlage ist fast erdrückt von dem ungefähr achtmal so großen Kommentar des Herausgebers, der Anmerkungen, Zusätze, Dokumente, Belegstellen, Glossar und Register umfaßt. Das ist charakteristisch für Freys ganze, nie veränderte Arbeitsweise. Der Gefahr der Weitschweifigkeit, die gerade den fleißigen Archivforscher umlauert und beständig auf Nebenwege lockt, ist Frey nicht entgangen. Wie überall, so gibt es auch auf dem Gebiete der Quellenforschung eine künstlerische Ökonomie, deren Beobachtung eine Frage des ästhetischen Empfindens ist. Man darf nicht alles bringen, wenn man viel geben will. Wie in den Plänen Freys etwas Grenzenloses lag, das berauschte und ihn die schweren Mühen auf willige Schultern nehmen ließ, so wurde dies Übermaß gefährlich und einer der Gründe, die seiner Gesamtleistung den Stempel des Fragmentarischen aufprägt. Er hat gesammelt und dabei zugleich verstreut, weil er sich nicht auf das Notwendige zu beschränken wußte. So beliebte er die Redewendung: »Das steht schon alles in meiner Loggia«; ja, vielmehr steht dort, als man zu suchen Anlaß hat.

Das Buch, das topographisches, kulturhistorisches und kunstgeschichtliches Material in reicher, jugendlich unbedachter Fülle zuträgt, bildet gleichsam die Ouvertüre zu dem monumentalen Quellenwerk, das Frey vorschwebte. Die Forderungen des Tages legten ihm eine erste weise Beschränkung auf. Es erschienen 1884—87 jene vier schon erwähnten Vasari-Biographien Donatellos, Ghibertis, Michelagniolos und Brunelleschis »zum Gebrauche bei Vorlesungen«. Sie zeigen, angeregt von der Bearbeitung der Vasari-Vita Raphaels durch Herman Grimm, wie Frey sich seinen Vasari, das Kernstück kunstgeschichtlicher Quellenkunde, dachte. Der entscheidende Schritt aber wurde erst mit der Herausgabe und Kommentierung des sog. Anonimo Magliabechiano (Berlin, Grote, 1892) und dem Ergänzungsbändchen »Il libro di An-

tonio Billi« unternommen. Klar und deutlich steckt die Vorrede die Grenzen des neuen großen Arbeitsfeldes ab: »Endzweck der quellenkritischen kunstgeschichtlichen Forschung ist, Vasaris Werk nach allen Richtungen zu analysieren«, die Biographien nach Entstehung, Quellen und Wert, nach dem Standpunkt Vasaris zu den einzelnen Künstlern zu erforschen, sie zu vergleichen mit den spärlichen frühen und zahlreichen gleichzeitigen Erscheinungen verwandten Inhalts, die Kunstsprache des Aretiners als ein Produkt von Individualität und Tradition zu erkennen und endlich die gesamte Kunsthistoriographie im Mittelalter und in der Renaissance bis zu ihrem Höhepunkt, dem Werk Vasaris, systematisch darzustellen.

Dieser letzte Teil des Programms, zugleich der verlockendste, ist von Frey in einer groß angelegten Skizze als Einleitung des Codex bereits ausgeführt worden. Der Abschnitt »Die florentinische Kunsthistoriographie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts« zeigt den Forscher nicht nur ganz in seinem Element, sondern zählt auch zu seinen wertvollsten Gaben. Wie er die unaufhaltsam und mächtig ansteigende Linie von Dante über Filippo Villani, Ghiberti, Landino, Pomponius Gauricus, Antonio Billi und die in den Kopien der Strozziana und des codice Petrei erhaltene sog. Quelle A weiter zu Giovambatista Gelli, Paolo Giovio, dem Anonymus Magliabechi als dem zeitlich unmittelbaren Vorgänger Vasaris führt, das hat auch für den der Materie fremd oder seiner Veranlagung nach uninteressiert Gegenübertretenden etwas Spannendes, ruft jenen leisen Höhenrausch hervor, den die endlich gewonnenen Überblicke über geschichtliche Panoramen, welcher Art immer sie sein mögen, erregen.

So nah ihn diese Arbeit vor den Vasari selbst stellte, es verflossen doch noch fast zwanzig Jahre, ehe er den ersten Band vorlegte. Ursache des Aufschubs waren die Michelagniolo-Publikationen, die immer mit- und nebenher gingen. Und diese lange Verzögerung kam in einer Hinsicht dem Unternehmen nur zu statten; denn nun konnte Frey für seine Ausgabe einen Quellenschatz benutzen, der gleichsam unterirdisch Jahrhunderte hindurch geruht hatte. Wie aus der Versenkung stieg die literarische Hinterlassenschaft Vasaris empor; unberührt hatte sie in Florenz im Hausarchiv des Grafen Rasponi-Spinelli versteckt gelegen. In dem sogleich leidenschaftlich entflammten Streit um die Ehre der ersten Veröffentlichung gelang es Frey mit Aufwendung seiner natürlichen Ellenbogenkraft die beutefrohen Landsleute des Florentiner Conte zurückzudrängen und dank einer hochherzigen Spende des Kaisers sowie der Behörden des Reichs und Preußens dem mehr geschäftlich als patriotisch gesonnenen Hüter des Schatzes das ausschließliche Recht auf die Veröffentlichung dieser carte Vasariane abzukaufen. Das dort geförderte Material kam bereits dem ersten Bande zugute. Fast erschrickt man, wenn man den im Format gedrungenen, dickleibigen Wälzer in die Hand nimmt. Und man verwirrt sich in dem Netz subtilster Einzeluntersuchungen, denen man die bis zur Verbissenheit gesteigerte Mühe und Qual anmerkt. Wieder steht die Frage auf: wie hätte, auf diesem Wege weitergeschoben, der gesamte Vasari je zu Ende gebracht werden können und hätte er halten können, was sich der Heraus-

geber versprach? Der Bienenfleiß, der keine Wabe als leere Kammer bestehen lassen wollte und konnte, nötigt unbedingte Hochachtung ab. Freys Vasari wird als eine Fundgrube von tausend und einer Tatsache immer geschätzt bleiben. Aber er deckt auch den organischen Fehler auf, an dem gerade die Quellenforscher und die unverdrossensten Archivarbeiter so leicht kranken: das verwirrte Gefühl für das Wesentliche und das Nebensächliche.

Das bestätigt für mein Empfinden auch die letzte große Veröffentlichung Freys: die Forschungen zur Baugeschichte von Sankt Peter (Beihefte zum Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XXXI [1910] u. XXXIII [1912]). Sie enthält Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro als Grundlagen einer aktenmäßigen Darstellung dieses »Wunderbaues in allen seinen Einzelheiten und wechselreichen Schicksalen von seinen Anfängen bis zu seiner Vollendung«; die Geschichte des Abbruchs der alten Konstantins-Basilika sollte mit einbegriffen werden. Diese Exzerpte knüpften an an die im Beiheft XXX (1909) nach langer Unterbrechung vollendeten »Michelagniolo-Studien III. Teil«, in denen u. a. das urkundliche Material über das große Holzmodell für S. Pietro von Antonio da San Gallo, über das kleinere, verlorene Gegenmodell von Michelagniolo und über sein Kuppelmodell gesammelt war. »Wer«, so heißt es in den einleitenden Betrachtungen, »mit dem Anspruche, das notwendige und spezielle Quellenmaterial in schönster chronologischer Ordnung und Vollständigkeit serviert zu finden, an ein derartiges Archiv herantritt, befindet sich in großem Irrtume, in Unkenntnis der Personen, Verhältnisse und Betriebe und wird nur Enttäuschungen erleben. — Aufgabe des Forschers ist es, diese disjecta membra einer ursprünglichen, jetzt aber auseinandergesprengten Einheit zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und das erfordert meist unendliche Geduld, Entsagung und Arbeit.« Gewiß, aber für den Leser nicht minder wie für den Schreiber. Denn diese Anweisungen und Zahlungen an Zimmerleute, Handwerker, Steinmetzen erdrücken das Wenige, was von den uns interessierenden Meistern im Schwall der kleinen und kleinsten Tatsachen verlautet. Auch die Gewissenhaftigkeit hat ihre Grenze, und das Sammeln darf nicht zum Selbstzweck ausarten. Vorzüge und Mängel der Freyschen Arbeitsweise werden hier, am Abschlusse seiner Lebenstätigkeit, noch einmal bemerkbar.

Dem Rückschauenden aber mag diese letzte Veröffentlichung wie der von höherer Hand gefügte harmonische Abschluß eines langen Dienstes in den Bergwerken der geschichtlichen Forschung erscheinen. Dem Anfänger hatte eine dokumentarische Geschichte der Florentiner Metropolitan-Kirche vorgeschwebt, der fast vollendete Mann faßte mit dem »Ernst, den keine Mühe bleichet«, die gleiche Aufgabe für die zweite welthistorische kirchliche Schöpfung ins Auge. Dazwischen liegt, wie zwischen Morgen und Abend, die reiche Ernte dieses Lebens, das keine müßige Stunde kannte.

V.

Erkenntnis und Erkennen — hart in der Mühe, leidenschaftslos im Urteil, unsentimental in der Form —: diesem Streben hat Frey sein wissenschaftliches Leben

gewidmet. Sein Ziel war, der Kunstgeschichte die Anerkennung einer wissenschaftlichen Disziplin zu verschaffen. Auch ihm wie den Neueren, von anderen Geistern Geführten, die sich auf den Boden der Formerkenntnis stellen, war es darum zu tun, die Kunstgeschichte unter möglichster Ausschaltung subjektiven Betriebes zur objektiven Kunstwissenschaft zu höhen. Nach System und Methode strebt er, und als der gesichertste Boden, die Fundamente zu gründen, erschien ihm die historische Quellenkunde. Er hat Pionierarbeit geleistet, und das viele Positive, das er aushob und dem allgemeinen Wissen einfügte, sichert seinen Arbeiten dauernden Bestand. Die derzeitige formalistische Strömung, die auf das historische Tatsachenmaterial oft überheblich herabblickt, hat nicht den Maßstab in der Hand, diese Leistung voll zu werten. Es ist etwas durch und durch Unphilosophisches in dieser Arbeit, dafür ist sie beherrscht von kühler nordischer Verstandesschärfe, von märkischer Pflichtfreude. Das sichert Frey einen Platz in der Reihe der Rumohr, Gaye, des unvergessenen C. von Fabriczy, eines Gustav Ludwig und der Gelehrten der neueren Wiener Schule, eines von Schlosser und Kallab, nicht zu vergessen die von ihm so oft bekämpften italienischen Archivisten. Nur daß er unruhvoll und spottlustig eine besondere Figur unter jenen macht.

Sein Äußeres, das durch die ausgearbeitete und gewölbte Stirn am meisten auffiel, hat jenen Getreuen, der ihm den ersten Nachruf widmete, an den rechts stehenden Propheten gemahnt, der auf der Geburt Christi von Hugo van der Goes im Kaiser-Friedrich-Museum den grünen Vorhang vor dem Mysterium zurückschiebt. Nun, ein Prophet war Karl Frey nicht, aber er hat doch den Vorhang gelüftet vor manchem Mysterium geschichtlichen Geschehens. Seine Arbeit ist nicht wegzudenken aus der Geschichte unseres Faches, wenn der burschikose Ton seiner Unterweisung verweht, seine umstrittene Persönlichkeit längst vergessen sein wird, perchè son morti e' loro operare è fermo. Hans Mackowsky.

ZUR DATIERUNG UND GESCHICHTE DES GROSZEN JÜNGSTEN GERICHTES VON RUBENS.

VON

JOSEF KREITMAIER S. J.

In der neuesten 12. Auflage des Amtlichen Katalogs der Münchener Alten Pinakothek (1913) lesen wir in den historischen Anmerkungen zu Nr. 735, dem Großen Jüngsten Gericht von Rubens, das Bild sei »Anfang 1618« gemalt worden, ohne nähere Begründung dieser Angabe. Es wird auch auf Rooses[1]) verwiesen, der das gewaltige Werk »wohl schon 1617« entstanden sein läßt, und auf Voll[2]), der aus stilkritischen Gründen eine spätere Entstehungszeit vermutet. Für den Anfang 1618 hat sich auch Ludwig

[1]) Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens 1886—92. 1. vol., Nr. 89, pag. 100: »Le tableau fut peint ... avant le 28. avril 1618 ...« Das Jahr 1617 ist nicht genannt.

[2]) Führer durch die Alte Pinakothek, München 1908, Seite 129.

Burchard in seinen »Anmerkun en zu den Rubensbildern der Alten Pinakothek in München« (Kunstchronik 1912, Nr. 17 vom 23. Febr.) ausgesprochen.

Es ist in der Tat kein Zweifel, daß das Bild vor dem 28. April 1618 entstanden ist. Dieses Datum trägt nämlich der berühmte Brief Rubens' an Sir Dudley Carleton, in welchem er diesem Kunstliebhaber für 1200 fl. eine Wiederholung des Bildes, das er für Pfalzgraf Wilhelm gefertigt und wofür er 3500 fl.[3] erhalten habe, anbietet. Das Bild war also am 28. April 1618 bereits bezahlt und abgeliefert.

Noch weiter zurück führt uns eine bisher unbeachtet gebliebene Notiz, die sich in der Chronik des Neuburger Kollegs für das Jahr 1617 findet und für die Datierungsfrage entscheidende Bedeutung hat (Münchner Reichsarchiv, Jesuitica in genere fasc. 98 n. 1951 fol. 23v und 24). Nachdem der Chronist berichtet hat, daß die Fürstin bereits eine Menge wertvoller goldener und silberner Kirchengeräte und Paramente ohne Rücksicht auf die Kosten aus München, Nürnberg und Florenz hatte kommen lassen, fährt er fort: »Adest jam nobilissima pictura arae summae praefigenda exquisitissimo penicillo a Petro Paulo Rubenio aevi nostri celeberrimo pictore mira arte elaborata aliquot florenorum millibus ab artis huius perito aestimata«[4]).

Der Grundstein zur Kollegskirche wurde 1608 durch den damaligen Erbprinzen Wolfgang Wilhelm gelegt, und die Kirche am 21. Oktober 1618 eingeweiht[5]). Beim Tode des Erbauers Ludwig Philipp 1614 und beim Regierungsantritt Wolfgang Wilhelms war die Kirche bis auf das Gewölbe, den Giebel und den Verputz des Innern fertig. Es wäre immerhin merkwürdig, wenn man erst jetzt an die Beschaffung eines so riesengroßen Altarbildes gedacht hätte. Aber selbst das vorausgesetzt, wird Wolfgang Wilhelm, der an dem Bau stets das größte Interesse genommen und die Arbeiten häufig besichtigt hatte, das Bild gewiß 1614 oder 1615 bestellt haben. Eine genauere Datierung ist vorläufig nicht möglich, immerhin ist es schon ein Gewinn, wenn man einen festen und sicheren terminus ante quem gefunden hat, und dieser ist 1617[6]). Wahrscheinlich ist das Bild bereits 1616 entstanden, spätestens aber in der ersten Hälfte 1617. Das Jahr 1618 ist für jeden Fall unrichtig.

* * *

Über die Entfernung des Bildes 1691 besitze ich die Abschriften dreier Briefe des Jesuitengenerals an die Neuburger Oberen aus dem Archiv der Gesellschaft Jesu[7]) (vom

3) Genauer nach Jos. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten (Freiburg 1910), II Seite 187: »Rubens wurde dafür mit 3000 fl. brab. Währung und einer goldenen Kette im Werte von 200 Rtlr. entlohnt.«

Die Stelle aus dem Brief an Sir Dudley lautet: ».... Un Giuditio estremo. Cominciato di un mio discepolo appresso uno chio feci in molto maggior forma per il Ser^mo Principe de Neuburg che me lo pago tre mille cinque cento fiorini. ...« Das Original des Briefes befindet sich im englischen Archiv. (Vgl. William Hookham Carpenter, Pictorial Notices consisting of a Memoir of Sir Anthony van Dyk etc. London 1844. Französische Übersetzung von L. Hymans. Anvers 1845. Der Brief ist auch abgedruckt in Ad. Rosenberg, Rubensbriefe. Leipzig 1881. S. 43.

4) Diese Angabe, die ich nachgeprüft habe, verdanke ich einer schriftlichen Mitteilung des P. Jos. Braun, der für sein Werk über die deutschen Jesuitenkirchen alle einschlägigen Archive durchforscht hatte.

5) Braun l. c. Seite 186 ff.

6) Marggraff sagt bereits in seinem Katalog der Pinakothek vom J. 1869, S. 53, daß das Bild schon 1617 auf dem Hochaltar der Neuburger Jesuitenkirche aufgestellt worden sei, freilich ohne Angabe einer Quelle.

7) Von Bernhard Duhr S. J. mir gütigst zur Verfügung gestellt. Das Original des ersten Briefes findet sich im Münchener Reichsarchiv, Familiensachen XV, 122.

14. April 1691, 28. Juli 1691, 19. Januar 1692), aus denen sich ergibt, daß der damals zu Neuburg regierende Fürst die Jesuitenoberen wiederholt um Überlassung des Bildes gebeten (non semel petysse iam ante Ser^{mum} nuper defunctum) und einen für die Erbauung der Gläubigen mehr geeigneten Ersatz versprochen habe (spopondisse aliam ⟨imaginem⟩, quae devotioni populi magis apta foret). Es wurde ihm geantwortet, daß man solche wertvollen Mobilien nicht veräußern könne ohne Erlaubnis der Congregatio Episcoporum vel Concilii. An die erstere wandte sich daher auch, wie aus dem zweiten Briefe hervorgeht, der Fürst durch den Kardinal de Medici, worauf den Jesuiten die Erlaubnis erteilt wurde, das Bild an den Bittsteller abzutreten unter der Bedingung jedoch, daß dieser ein anderes »eiusdem valoris« an seine Stelle setze. Im dritten Brief nimmt der General Bezug auf ein Schreiben des Neuburger Rektors vom 25. Dezember 1691, worin dieser die Entfernung des Bildes durch den Kurfürsten berichtet hatte.

Die drei Briefe lauten, soweit sie unsere Angelegenheit betreffen, folgendermaßen:

1. Gen. P. Benedicto Painter Prov^{li}.

...... P. Rector Neoburgensis ad me scribit Ser^{mum} Electorem istic pro aula sua petysse imaginem altaris summi templi nostri Neoburgensis, eiusque loco spopondisse aliam, quae devotioni populi magis apta foret. Scio eandem et quidem non semel petysse iam ante Ser^{mum} Electorem nuper defunctum: sed responsum ei fuisse, in nostra haud esse potestate mobilia pretiosa ex templis alienare, nisi accedente voluntate Congregationis Episcoporum vel Concilij. Porro P. Rectorem remisi ad R. V. Ubi itaque R^{am} V^{am} convenerit eamque informaverit, conferat cum consultoribus suis, atque dispiciat, quid vobis expedire videatur de pretiosa hac imagine, quae ab ipsis fundatoribus non alia utique mente quam ut templo suo perenne esset ornamentum, donata fuit.

Romae, 14. Aprilis 1691.

2. Gen. P. Benedicto Painter Prov^{li}.

..... P. Rector Neoburgensis non est, quod Ser^{mum} Electorem Palatinum amplius dehortetur, ne imaginem Altaris summi a me petat. Ad officia enim, quae Cardinalis de Medicis pro Ser^{mo} interposuit, fecit nobis S. Congregatio Episcoporum potestatem, eandem illi concedendi, addita tamen conditione, ut aliam eiusdem valoris et picturae[8]) reponat. Qua facultate nobis data cum imago sine gravi offensa negari non possit, accipiat R. V. ab ipso Ser^{mo} Electore litteras meas, quibus significo, ut imago Illi pro facta nobis potestate a R. V. tradatur: de conditione vero implenda Ser^{mo} incumbet solicitum esse.

Romae, 28. Julij 1691.

3. Gen. P. Friderico Mülholzer, Rectori Neoburgensi.

Accepi datas 25. Decembr., quibus R. V. refert, Ser^{mum} Electorem curasse quidem auferri imaginem Rubenianam; quando vero aliam, quam pulchram pollicitus est, ei substituturus sit, se neque per coniecturam assequi valuisse. Non dubito, quin Ser^{mus} Elector hac in re satis velit facere conscientiae suae. Quod si non illico fiat, mora aliqua patienter ferenda erit: quam tamen, si aequo diutius protrahere videretur, poterit ei per tertium memoria refricari, sic tamen, ut offensa non sit metuenda.

Romae, 19. Jan. 1692.

(Reg. orig. ad Germ. Sup. 1684—1709.)

Das stimmt ganz überein mit der Angabe H. Geisenheimers in der Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft vom 19. Februar 1911 S. 28 (Beilage zum Hamburger Korrespon-

[8]) Das Wort »picturae« ist in diesem Briefe falsch bezogen. Die Stelle lautet im Originalschreiben der Kongregation: » . . . dummodo Tabula depicta reponenda sit eiusdem valoris, et Picturae in ea existentes sint pro Altari decentes . . . « (München Reichsarchiv, Familiensachen XV, 122).

dent[9]), daß das Bild vor dem 20. Dezember 1691 in die Düsseldorfer Galerie verbracht worden sei. Seine Quellen sind jedoch von der unsrigen bisher unbekannten völlig unabhängig[10]). Nach Braun[11]) wurde das Bild bereits 1653 wegen der für ein Kirchenbild unpassenden Nuditäten durch ein Gemälde des Bruders Paul Bock verdeckt, das noch vorhanden ist und sich an der rechten Seitenwand des ehemaligen fürstlichen Oratoriums über der Sakristei befindet. Das Bild, eine Himmelfahrt Mariä, zeigt verschiedene Porträts aus dem Fürstenhause. Später kam als Hochaltarbild, wohl als Einlösung des fürstlichen Versprechens, eine Himmelfahrt Mariä von Carlo Cignani und noch später eine solche von Domenico Zanetti[12]).

DER ANGEBLICHE ANTEIL DES VEIT STOSS AN DEN ERZFIGUREN DES INNSBRUCKER GRABMALS.

Eine Berichtigung von LUDWIG VON BALDASS.

Die urkundliche Nachricht[1]), daß i. J. 1514 von Kaiser Maximilian durch Vermittlung des Humanisten Stabius bei Veit Stoß Gußarbeiten bestellt worden sind, von denen mindestens eine in der Form vollendet und vom Nürnberger Rate zum Gusse zugelassen wurde, hat zuerst R. Bergau[2]) mit vollem Recht mit den Arbeiten für das Innsbrucker Kaisergrabmal in Zusammenhang gebracht. Dem Stile nach zu schließen, wäre es seiner Meinung nach nicht unmöglich, daß die Statuen des Herzogs Sigismund, des heiligen Leopold und der Herzogin Cimburgis von Veit Stoß herrührten. An diese Notiz hat Loßnitzer in seinem vortrefflichen Buche über Veit Stoß[3]) angeknüpft und in der Erzfigur des heiligen Leopold so viele Merkmale des stoßischen Stiles zu erkennen geglaubt, »daß sicherlich diese Statue nach seinem Modell, wohl auch nach seiner Form gefertigt sein müsse«. Die Frage, wie weit der Guß Veit Stoß selbst zuzuschreiben sei, läßt Loßnitzer offen. Jedenfalls sei die Zisilierung der Statue nicht von ihm durchgeführt, sondern entspreche der technischen Gepflogenheit der Godlschen Werkstatt. Nun ist kürzlich die zweite Auflage von Berthold Dauns Monographie[4]) über den großen Nürnberger Bildschnitzer erschienen. Das Kapitel über Veits Anteil am Maximiliangrab, das kein neues Material zur Frage bringt, enthält in gewundener Weise das Geständnis des Verfassers, daß er sich unfähig fühle, zu entscheiden, ob die Statuen des heiligen Leopold und der »Maria von Burgund« nach Modellen des Veit Stoß gegossen seien oder nicht. Hierzu ist vor allem zu bemerken, daß Daun, wie die beigebundene Tafel XLV beweist, das Erzbild der Maria von Burgund, eine urkundliche Arbeit des Gilg Sesselschreiber, die 1516 bis auf Bund und Sockel in Mühlau gegossen war[5]), verwechselt mit der schon von Bergau erwähnten Statue der Herzogin Cimburgis von Masovien.

---

9) Abschriften der italienischen Originale hat Geisenheimer dem Archiv der Pinakothek überlassen. Die Originale befinden sich im Medici-Archiv zu Florenz (ASF Corteggio Mediceo Fa 5828).

10) Über die Verhandlungen mit der Kurie vergl. Reichsarchiv, München, Familiensachen XV. 122.

11) Braun l. c. Seite 187 und 188.

12) Rooses l. c. 1. Band Seite 100.

1) Jahrbuch der kunsthistor. Samml. d. Ah. Kaiserhauses, Wien, X. Reg. 5799—5803.

2) Zeitschrift für bildende Kunst, XIII, 1878, S. 192.

3) Leipzig, 1912, S. 128 ff.

4) Veit Stoß und seine Schule, 2. Aufl. Leipzig 1916, S. 140 ff.

5) Jahrbuch II, Reg. 1250.

Eine Durchsicht der von Schönherr im zweiten und von Zimmermann im dritten Bande des Wiener Jahrbuchs publizierten Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Innsbruck und aus dem k. u. k. Hof-Staatsarchiv in Wien hätte Daun die klare Lösung des Rätsels gebracht.

Von der Statue des heiligen Leopold berichtet Loßnitzer, sie tauche in Innsbruck in den Jahren 1518 bis 1521 auf, ohne daß wir über den Meister näheres erführen. Nun bewahrt aber das Innsbrucker Statthaltereiarchiv ein undatiertes Schreiben Stefan Godls an die Innsbrucker Regierung, in welchem der bekannte Gießer berichtet, er habe St. Leopolds Bild »ganz zum vormen zugerichtet«, er wolle es jetzt formen und dann gießen, wozu er ein Faß Kupfer benötige, um dessen Verabfolgung er bitte, da er das Bild »nach dem vormen auch fuderlichen gießen« wolle[6]. In dem offenbar zu Beginn des Jahres 1528 entstandenem Grabmalsbericht Jörg Kölderers[7] finden wir: »Vermerkht die grabpilder zu Muln, so maister Steffan Godl gossen, hat angefangen zu giessen anno 1517 .... Sant Leopold erzherzog zu Österreich: ist wol und sauber gossen mit aller zuegehörd, zepter, schilt und fueszposiment, wigt 21 centers 75 pfund.« Ebenso wird in dem Inventar, dessen Aufnahme die Innsbrucker Regierung nach dem Ableben Meister Stefan Godls i. J. 1534 angeordnet hatte[8] diese Erzstatue als vollendet mit erwähnt: »St. Leopold, Erzherzog zu Österreich, ain cepter, ain schilt, ain angossen captel«. Es ist also über die Urheberschaft dieser Statue kein Zweifel mehr möglich, sie ist nicht 1514 von Stoß gußfertig gemacht worden und nicht zwischen 1518 und 1521 in Innsbruck aufgetaucht, — hier liegt offenbar eine Verwechslung Loßnitzers mit der zwischen 1518 und 1520 von Godl gegossenen Statue Herzog Leopolds III. vor — sondern von Stefan Godl in Mühlau, u. z. zwischen 1517 und 1527, gegossen worden. Auffallenderweise hat Schönherr, der das undatierte Schreiben Godls fälschlich in das Jahr 1532 setzt, obwohl es nach Kölderers Bericht spätestens 1527 verfaßt sein kann, in seiner Geschichte des Grabmals[9] diese Regesten nicht mit verarbeitet und dort von der Entstehung dieses Standbildes nichts Näheres zu sagen gewußt. Da Loßnitzer sich auf Schönherrs Geschichte stützt, wird sein Versehen dadurch erklärt. Das besonders gegossene Zepter und der besonders gegossene Schild sind nicht mehr erhalten. Als Verfertiger des Holzmodells kommt jener Leonhard Magt in Betracht, den Erzherzog Ferdinand 1529 zu seinem Diener und Bildschnitzer mit der Ermahnung bestellt hatte, die ihm aufgetragenen Arbeiten, besonders die für den Grabguß zu Mühlau mit höchsten Fleiß und aufs beste und reinste zu verfertigen[10]. Leonhard Magt, der, nach seinem am 25. Jänner 1529 an Jörg Kölderer gerichteten Schreiben[11] zu schließen, schon vor seiner Bestallung als Bildschnitzer in Mühlau tätig war, ist im Jahre 1532 verstorben. Am 20. Jänner 1533 bewilligte König Ferdinand der Witwe seines »gewesenen pildschnitzers zu Mülan« in Anbetracht der getreuen und fleißigen Dienste desselben und damit deren Kinder um so besser erzogen werden könnten, zwölf Gulden Rheinisch auf drei Jahre[12]. Über die Herkunft dieses Leonhard Magt können wir leider den Urkunden nichts Näheres entnehmen. Nur aus dem erwähnten langen Schreiben Magts an Jörg Kölderer erfahren wir, daß er fremd

[6] Jahrbuch II, Reg. 1915.
[7] Jahrbuch III, Reg. 3011.
[8] Jahrbuch II, Reg. 1957.
[9] Jahrbuch XI, S. 140 ff.
[10] Jahrbuch II, Reg. 1774.
[11] Jahrbuch II, Reg. 1772.
[12] Jahrbuch II, Reg. 1916.

in diesem Lande war und niemand hatte. Seine künstlerische Heimat ist — falls er wirklich als Schnitzer des Modells der Statue des heiligen Leopold anzusehen ist — wohl Nürnberg gewesen. Stilistische Gründe legen dann die Vermutung nahe, daß er auch in der Werkstätte des großen Bildschnitzers Veit Stoß gearbeitet habe.

Die von Daun als »nach dem Modell des Veit Stoß« abgebildete Erzstatue der Herzogin Cimburgis (Cira) von der Maas war bereits 1513 von Meister Gilg Sesselschreiber begonnen worden[13]). Im Inventar der Sesselschreiberschen Arbeiten a. d. J. 1516[14]) erscheint sie als fertig bis zum Guß. In dem oben erwähnten Bericht Kölderers von 1528 finden wir auch: »Vermerkht die grabpilder so maister Gilg Sesslschreyber zu Muln geformbt und gossen hat . . . . ., hat angefangen 1502 jar hat gossen bei 17 jarn . . . . . Fraw Zimburg, herzogin von der Mass, erzherzog Ernnsts gemachl: ist von Kupfer gossen, der potich, der ain arm, kopf und punt von stuckhen und von messing, ist noch halbs auszuberaiten; sein die luminiern an klaider übel gefallen und ist auch löcherig, hat auch kain captel, ist unden vier wachsschuech brait und lang, mues ain grosz captel haben; pesz zu verseczen; wigt 26 centen 75 pfund. Solichs pild auszuberaiten angeslagen beileufig auf hundert guldin. Maister Steffan vermaint zu dem mangl zu giessen 1 centen messing zu verprauchen.« Es kann also auch diese Figur nicht mit der 1514 von Veit Stoß gußfertig gemachten Form identisch sein. Sie ist vielmehr von Sesselschreiber roh gegossen und dann von Stefan Godl, an den, wie Daun bemerkt, die Ornamentik erinnert, durchziseliert worden. Im erwähnten Inventar von 1534 finden wir sie wieder aufgezählt: »Fraw Cimburg, herzogin von der Mass, hat ain ledigen pund auf dem haubte und ain schilt, hat kain captel.«

In ähnlicher Weise lassen sich auch die übrigen großen Erzfiguren des Grabmals urkundlich verfolgen. Wir müssen daher davon abstehen, die Künstlerindividualität des Veit Stoß unter den Innsbrucker Bronzestatuen zu suchen. Da von der Vollendung seines Erzbildes keine Notiz berichtet, scheint es mir das Wahrscheinlichste, daß der Guß mißlungen ist und der Nürnberger Rat eine Wiederholung zu hintertreiben wußte Freilich bleibt auch die Möglichkeit, daß das Standbild aus einem äußeren Grund seinen Bestimmungsort nicht erreichte und dann verschollen ist.

EPHRUSSIS »ETUDE DE FLEURS« VON DÜRER.

VON

ERNST EHLERS (Göttingen).

Mit 1 Abb.

Charles Ephrussi gibt in seinem Werke: Albert Durer et ses dessins (Paris 1882, S. 416) an: Göttingen. Chez Mr. Hasse. Etudes de fleurs 1515.

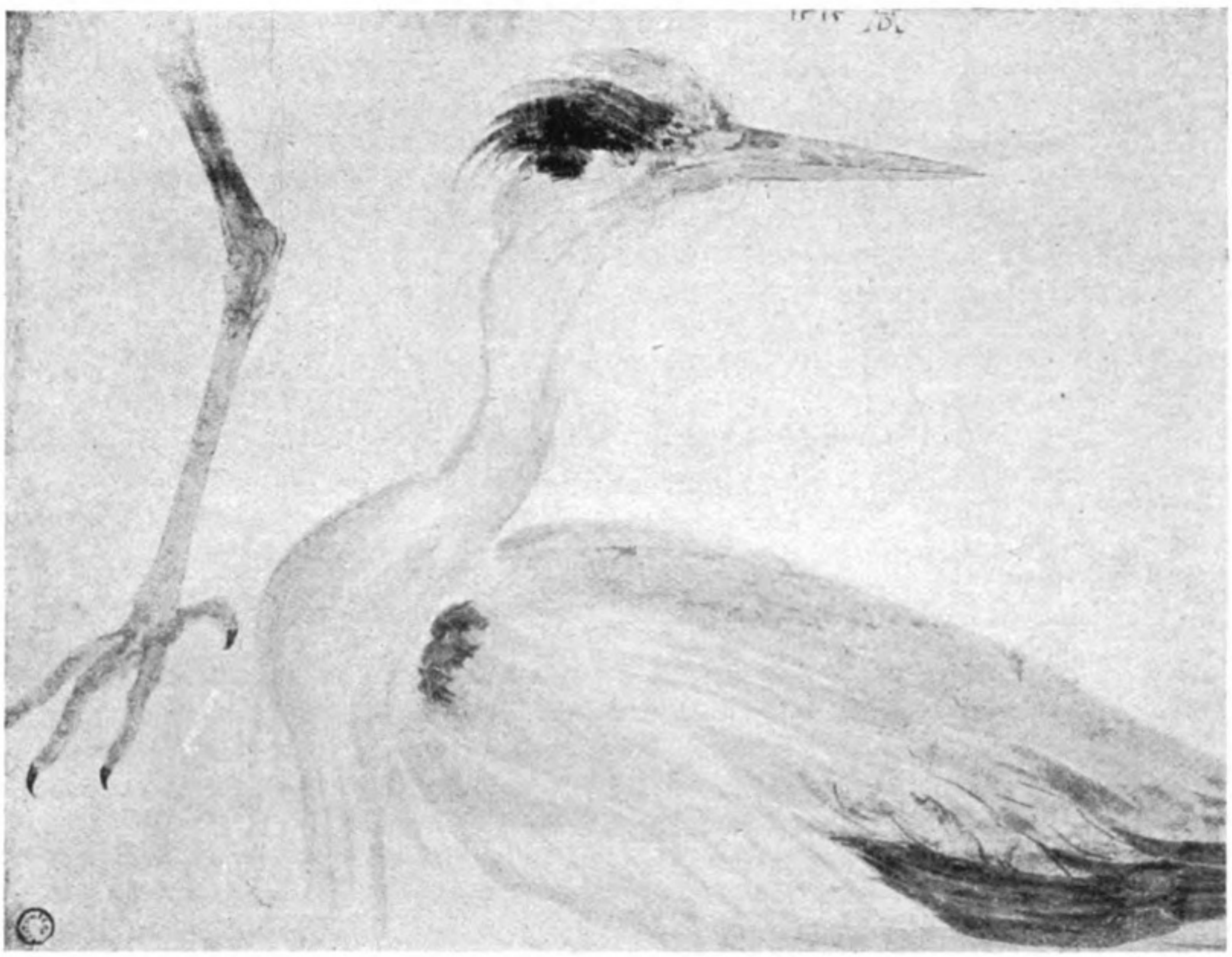
Diese Angabe ist falsch. Die mir durch Erbgang zugefallene Sammlung des weiland Professor der Medizin K. E. Hasse in Göttingen — nur um diesen kann es sich handeln — hat, wie ich bestimmt behaupten kann, nie eine Dürerzeichnung mit einer Darstellung von Blumen enthalten.

13) Jahrbuch II, Reg. 1131.

14) Jahrbuch II, Reg. 1250.

Worauf kann die falsche Angabe Ephrussis zurückgehen? Ich glaube darüber mit einer Vermutung Auskunft geben zu können. In demjenigen Teil der Hasseschen Sammlung, der die Zeichnungen deutscher Meister enthielt, befindet sich eine in Wasserfarben ausgeführte Abbildung eines Reihers.

Ich vermute nun, daß Ephrussi, der diese Zeichnung in Göttingen nicht gesehen hat, von einem unzulänglich Unterrichteten die Mitteilung erhalten hat, bei Herrn Hasse in Göttingen befinde sich eine Zeichnung Dürers, die einen Strauß — nicht einen Reiher — darstelle, oder daß ihm ein Gedächnisfehler gegenüber einer richtigen Angabe unterlaufen ist. Die Verwechslung von Strauß und Reiher hat dann die weitere Folge gehabt, daß Ephrussi beim Übertragen der deutschen Angabe ins Französische aus dem



Bereiche der Tierwelt in das des Pflanzenreiches geraten ist, und das Wort Strauß nicht als »autruche«, sondern als »études de fleurs« übersetzt, so aus einem Reiher ein Blumenstudium gemacht hat. — Aus dem Inventar der Zeichnungen Dürers sind daher jedenfalls die Ephrussischen Études de fleurs zu streichen. Das ist gegenüber den sonstigen, nicht immer anerkannten Pflanzenabbildungen Dürers nicht ohne Interesse.

Übrigens ist dieses Dürersche Aquarell, das zu dem Mißverständnis Veranlassung gegeben hat, in der Literatur schon verzeichnet, von Ephrussi aber nicht berücksichtigt. — Das Blatt kam aus der bekannten Sammlung Grünling in Wien in den Besitz des Leipziger Sammlers H. W. Campe und ging von da als Erbgut in die Hassesche Sammlung über. Es trägt den Stempel Grünlings (Fagan 536) und den von Fagan (70.) nicht ganz richtig wiedergegebenen Stempel Campes (H. W. C.). Im Katalog der Sammlung

Grünlings[1]) fehlt es, Grünling gibt aber in der Vorrede zu diesem Verzeichnis an, daß es nur die weniger bedeutenden Stücke seiner Sammlung enthalte. Aus Grünlings Besitz erwähnt es Heller[2]) 1827 und danach von Eye[3]) (1860), als Bestandteil der Hasseschen Sammlung ist es von Thausing[4]) (1876) angeführt.

Das Aquarell steht auf einem auf Papier aufgeklebten Pergamentblatte, das 39,9 cm breit und 29,2 cm hoch ist. Das Papier läßt ein Wasserzeichen erkennen, das aus zwei großen gekreuzten Stäben besteht.

Die Figur, in der Mitte der unteren Hälfte des Blattes, zeigt den Körper eines Reihers ohne das Schwanzende und die Beine, und links davon den Lauf und die Zehen vom rechten Bein des Vogels; das fehlende Schwanzende mag durch Beschneiden des Blattes weggefallen sein, jedenfalls nicht die Beine, dafür ist Lauf und Fuß besonders gezeichnet. Der Vogelkörper ist in Seitenansicht nach links gewendet, der Hals aufgerichtet und etwas gewunden, der Kopf mit dem Schnabel nach rechts gewendet, nach Ausmaß des Schnabels etwa in zweidrittel Lebensgröße. Beide Stücke sind mit breitem Pinsel in Wasserfarben ausgeführt, ganz anders als die sorgsam ins Einzelne durchgearbeiteten Abbildungen eines Hasen oder der Flügel einer Blaurake von Dürer. Nur an dem Schopf des Vogels, an dem feinen Gefieder der Kehle und an der Schnabelwurzel ist mit spitzem Pinsel gezeichnet. An den Zehen sind die Schilder angegeben, sind aber hier wie am Lauf durch Beschädigung der Farbe undeutlich. — Die an manchen Stellen etwas verriebene Farbe des Körpers ist neben dem weißen Grund des Blattes ein lichtes Grau, nach der Bauchfläche zu heller mit leichter Andeutung des Gefieders; der Flügel und der Flügelbug ist schwarz, ebenso die unteren Federn des Schopfes, ockergelb ist der Schnabel und das Bein mit den Zehen.

Als Vorlage für die Abbildung hat augenscheinlich ein toter Vogel gedient, der auf der Seite lag und dessen Hals in die angegebene, der natürlichen Haltung wenig entsprechende Lage gebracht war. Dafür spricht die Abbildung des Auges, das zum Teil von den Federn des Schopfes überlagert und offenbar geschlossen ist, da es nichts von der lebhaft gelben Färbung, die das Auge des lebenden Reihers auszeichnet, erkennen läßt. Der Künstler hätte sich diese auffallende Färbung des lebendigen Vogelauges wohl kaum entgehen lassen bei seiner Gepflogenheit, den Glanz des lebenden Auges hervorzuheben. Eine unklare Zeichnung der Wachshaut an der Schnabelwurzel vor dem Nasenloche kann auf eine Verletzung des Kopfes zurückgeführt werden, falls hier nicht eine Beschädigung des Farbenauftrags vorliegt.

Am oberen Rande des Blattes steht das Dürersche Monogramm und die Jahreszahl 1515.

Diese Datierung der Zeichnung ist deshalb von Interesse, als Dürer im Jahre 1515 an den Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian beteiligt war, und als in dessen Ornamenten die Figur des Reihers mehrfach vorkommt.

[1]) Cabinet de J. Grünling. Vente publique 28 fevr. 1823—19 mars 1823. Vienne 1823. 8°.

[2]) Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers. Bamberg 1827. S. 126. 29.

[3]) von Eye, Leben und Wirken A. Dürers. 1860. pg. 396.

[4]) Thausing, Dürer. 1876. pg. 326.

MENGS-BIBLIOGRAPHIE

VON

WINFRIED LÜDECKE.

A. Mengs' Werke.

I. Gesamtausgaben.

Opere di Antonio Raffaello Mengs. Primo pittore della Maestà di Carlo III., Re di Spagna ec. ec. ec. Pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara. 2 vol. 4°. Parma 1780. (Dalla stamperia reale.)

Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore etc. Pubblicate dal Cav. D. G. N. D'Azara, e dallo stesso rivedute ed aumentate in questa Edizione. 2 vol. 8°. Bassano 1783 (a spese Remondini).

Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo pittore del re cattolico Carlo III. Pubblicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione Corrette ed aumentate dall' avvocato Carlo Fea. 11 vol. 4° und 2 vol. 8°. Roma 8177, nella stamperia Pagliarini. (Mit einem Bilde von Mengs und Correggio.)

Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Camera del Rey, publicadas por Nicolas de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III., del Consejo de S. M. en el de hacienda, su Agente y Procurador general en la Corte de Roma. 1 vol. 4°. Madrid 1780 u. 1797. (En la Imprenta Real de la Gazetta.)

Oeuvres de M. le chevalier Antoine-Raphaël Mengs. (Übersetzt aus dem Italienischen von H. Jansen.) 1 vol. Amsterdam — Paris 1781 (bei Pissot).

Oeuvres de M. Mengs, traduites (aus dem Deutschen) par I. P. Doray de Longrais, avec un éloge historique de Mengs, rédigé par L. T. Hérissant, sur des notes qui avaient été envoyées de Stuttgard au traducteur, par Guibal, élève de Mengs. 1 vol. 8°. [Ratisbonne.] 1782.

Lettres familières de Mr. Winckelmann. [Anonym, H. Jansen edit.] 3 vol. 12°. Yverdon 1784. (Bd. 3 enthält den Abdruck der 1781 von Jansen publizierten Oeuvres.)

Oeuvres complètes d'Antoine — Raphaël Mengs, contenant différents traités sur la théorie de la Peinture, traduit de l'italien (von H. Jansen nach der Ausgabe Parma 1780). 2 vol. 4°. Paris (Montard) 1786 und 1787.

The Works of Anthony Raphael Mengs, first Painter to His Catholic Majesty Charles III. By the Chev. Don J. N. D'Azara. Translated from the Italian. 2 vol. 8°. London 1796.

Des Ritters Anton Raphael Mengs ..... hinterlassne Werke. Nach den Originalhandschriften übersetzt und mit ungedruckten Aufsätzen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von M. C. F. Prange. (Übersetzt nach der italienischen Ausgabe, Parma 1780.) 3 vol. 8°. Halle 1786 (»in J. C. Hendels Verlage«).

Anton Raphael Mengs' sämmtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von Dr. G. Schilling. 2 vol. 8°. Bonn 1843—44.

II. Einzelausgaben.

[Anonym.] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Malerey. Herrn Johann Winkelmann gewidmet von dem Verfasser. Herausgegeben von J. Caspar Füeßli. Zürich bey Heidegger und Compagnie. 1762. 8°.

— Dasselbe, 2. Auflage, ebenfalls anonym. Zürich 1765 (bey Heidegger und Compagnie).

Raphael Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Zürich 1771. (Bei Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie.) [Mit Ausnahme des Titelblattes stereotyper Abdruck der 2. Auflage.]

Raphael Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, beigefügt dem Buch von Daniel Webb, Untersuchung des Schönen in der Malerei usw. Zürich 1771. 2. Aufl. (u. 1788). Deutsch von Vögelin.

— Dasselbe, 4. Auflage. Zürich 1774.

A. R. Mengs, Gedanken über die Schönheit usw. Deutsch von Schnorr. Leipzig 1818

Raphael Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Herausgegeben von Hermann Heller. Leipzig [1875]. Reclams Universalbibliothek Nr. 627.

Lettre de Mr. Mengs à Mr. Falconet, in Étienne Falconet, Oeuvres. Lausanne 1781. Bd. 2, p. 195—207.

Karl Lang, Bibliothek für Mahler, Zeichner und Bildhauer. Erlangen 1789. (S. 40—65 Auszug aus dem Werk »Gedanken über die Schönheit« usw.)

Don Antonio Ponz, Viage de España, Madrid 1776. (Vol. 6 p. 164—229. »Carta de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra.«)

Lettera di Don Antonio Raffaele Mengz primo pittor di camera di S. M. C. a Don Antonio Ponz. Tradotta dall' originale Spagnuolo manualmente scritto. Torino 1777. (Sehr fehlerhafte Übersetzung.)

Herrn Anton Raphael Mengs' Schreiben an Herrn Anton Pons (über die Gemälde im königl. Palaste zu Madrid u. a.). Aus dem Italienischen. Wien 1778. 8o.

Sketches on the Art of Painting with a description of the most capital pictures in the King of Spain's Palace at Madrid. In a letter from Sir A. R. Mengs to Don A. Ponz. Translated from the original Spanish by I. T. Dillon. London 1782.

Praktischer Unterricht in der Mahlerei aus dem Italienischen des Ritter A. R. Mengs. Von I. F. Facius. Nürnberg 1783. 8o.

— Dasselbe, 2. Auflage, mit Anmerkungen von Schnorr. Leipzig 1818. 8o.

A. R. Mengs, Praktish undervisning uti målar ekonsten. Öfver-sättning af P. Lindhborg. Stockholm 1832.

Antologia dell' arte pittorica, che contiene ..... il trattato della bellezza e del gusto del Cavaliere A. R. Mengs, una lettera del medesimo a Don Antonio Ponz sopra il merito de' quadri del real palazzo di Madrid [alcune regole della pittura di G. P. Lomazzo] ..... [di A. Pozzo]. Lezioni pratiche su del colorito di Mengs. (Herausgegeben von B. Orsini.) Augusta 1784.

Die antiken Wand- und Deckengemälde des Landhauses Negroni, welche Villa zwischen dem Weinhügel und dem Esquilinium im Jahre 1777 entdeckt und ausgegraben wurde. ..... Die nach diesen Malereien auf Veranlassung A. R. Mengs' vom römischen Architekten Camillo Buti herausgegebenen 11 Blätter nach A. R. Mengs und A. R. Marons' Zeichnungen, gestochen von Aug. Campanella, P. Vitale und H. Garattoni. Fol. Roma 1778—86 und 1793.

— Dasselbe unter dem Titel C. Buti, Pittore antiche della Villa Negroni. Roma 1778—86.

Le LII Teste della celebre Scuola d'Atene ..... disegnate in XL carte dal Cavalier A. R. Mengs etc., incise da D. Cunego. Fol. Roma 1785.

B. Schriften über Mengs.

I. Bis zum Jahre 1800.

a) Selbständige Bücher.

Giovanni Christoforo Amaduzzi, Discorso funebre in lode del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs. Roma 1780.

[Bianconi]. Elogio storico del cavaliere Ant. Rafffaele Mengs etc. (Herausgegeben mit neuen Zusätzen und Betrachtungen des Verfassers von Paruta.) (Vorher zerstückelt erschienen in der Antologia Romana 1779—80.) Milano 1780 und 1797.

[Bianconi.] Biographie des Ritters Anton Raphael Mengs. Mit einem Verzeichnisse seiner von ihm verfertigten Gemälde. Wien 1781 und Leipzig 1800. (Der Verfasser ist anonym.)

Bianconi, Elogio del cav. Antonio Raff. Mengs, con un catalogo delle opere da esso fatte. Pavia 1795.

Benedetto Francesi, Adunanza tenuta degli Arcadi in morte del Cavaliere A. R. Mengs etc. Parma 1780. (Darin die Rede von Amaduzzi und Gedichte der Arkadier.)

[Anonym] Éloge historique de M. Mengs premier peintre du Roi d'Espagne, de Pologne etc., avec un Catalogue de ses principaux ouvrages de Peinture. [Paris] 1781. (Redigé par L. P. Hérissant. Verwertet in der Einleitung der Oeuvres ed. Doray de Longrais.)

Notice de la Vie et des ouvrages d'Ant. R. Mengs, peintre celebre, par Mr. de St. L.**

I. E. W. Müller, Historische Lobschrift auf den Ritter A. R. Mengs, nebst einem Verzeichnisse seiner Werke, aus dem Italienischen. (Bearbeitung von Bianconi, Elogio.) Zürich 1781.

Christ. Friedr. Preiß, Ode auf den Tod des Ritters Anton Raf. Mengs. Halle 1783.

Carlo Giuseppe Ratti, Epilogo della vita del sù cavalier Antonio Raffaello Mengs etc. Genova 1779.

[Ratti?] Difesa o lettera ad un amico.

August Joseph Ludwig Graf von Wackerbarth, Vergleichende Züge zwischen Ant. Raph. Mengs und Sir Josua Reynolds. London 1794.

b) Aufsätze in Sammelwerken u. Büchern.

Niccola Giuseppe d'Azara, Memorie concernenti la vita di A. R. Mengs; in Opere ed. d'Azara, Parma 1780, p. I.

— Lista delle pitture fatte in Spagna etc., id. p. LXVII.

— Osservazioni del Cavaliere D. Giuseppe Niccola de Azara sul Trattato della Bellezza di Mengs; id. p. 79 f.

Onofrio Boni, Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. Roma 1787 (vergleicht Batoni mit Mengs).

D. Isidoro Botarte, Disertacion sobre los monumentos etc. Madrid 1786. (Bilder.)

J. Castilhon, Journal des Sciences et des beaux arts, Paris 1776 (Bd. I S. 363 über den Parnaß und S. Eusebio).

J. A. Cean-Bermudez, Dicionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid 1800. Bd. 3.

Riccardo Cumberland, Anecdotes of eminent painters in Spain etc. London 1782 (scharfe Kritik über M.).

Daßdorf, Beschreibung der Residenzstadt Dresden. Dresden 1782 (S. 621—635).

Angelo Fabroni, Elogi di uomini illustri. Pisa 1789 (Bd. II, S. 311).

Étienne Falconet, Oeuvres, contenant plusieurs écrits rélatifs aux Beaux-Arts. Lausanne 1781. (Bd. 2, p. 193—194 Avertissement sur la lettre qui suit; p. 195—207 Lettre de Mr. Mengs à Mr. Falconet; p. 208—224 Réponse à Mr. Mengs.)

Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Göttingen 1798. (I 234—240, IV 425, 458 f.; scharfe Kritik über M.)

Historische Gemälde in Erzählungen merkwürdiger Begebenheiten aus dem Leben berühmter und berüchtigter Menschen. Leipzig 1799 (Bd. 3, S. 180 M.s Leben, cf. Hannöver. Magazin 1789, St. 86.)

G. Gorani, Rom und seine Einwohner am Ende des 18. Jahrhunderts. Riga 1794. (Teil II, S. 183—194 »Der berühmte M.«, anekdotisch.)

Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762. (Bd. I, S. 317; Bd. II, S. 814.)

G. C. Hamberger, Das gelehrte Teutschland. Lemgo 1772. (S. 461.) (Literaturangaben.)

H. v. Heinecken, Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Dresden und Leipzig 1768 (I, S. 52) und 1786 (Teil I, S. 28—32 und 80).

L. T. Hérissant, Notice dans la traduction de Doray de Longrais, in den Oeuvres de M. Mengs, 1782, cf. p. 1.

Hirsching, Historisch-litterarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen. Leipzig 1800. Bd. V. S. 231 f.

A. v. Klein, Leben und Bildnisse der großen Deutschen. Mannheim 1791. Bd. III. (Inhalt der Werke nach der Prangeschen Ausgabe.)

Kütner, Charaktere teutscher Dichter und Prosaisten. Berlin 1781. (Bd. 2, S. 346.)

I. A. Lehninger, Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde, 1782.

Francesco Milizia, Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer et di Mengs etc. Venezia 1781 und 1792. Dasselbe Genova 1786.

— De l'art de voir dans les Beaux Arts. Paris 1798.

de Murr, Bibliothéque de peinture, de sculpture etc. Francfort et Leipzig 1770. (Bd. 2 S. 613)

Palm, Lebensbeschreibungen und Charakterschilderungen berühmter Männer. Hannover 1798. (Bd. 3. S. 92. M. Leben nach d'Azara erzählt.)

F. M. Pelzel, Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler nebst kurzen Nachrichten. Prag 1773 (1782). Bd. 4, S. 181—188.

Antonio Ponz, Viage de España. Madrid 1785. (Vol. XIV, carta II und vol. I p. 1—9, über M. Bilder.)

Olla Potrida. Berlin 1783. (St. 1, S. 147—516. »Ritter Mengs«, Biographie von H. A. O. Reichard.)

Christian Friedrich Prange, Die Beurteilung des Schönen in den zeichnenden Künsten nach den Grundsätzen eines Sulzers und Mengs. (Aus dem Italienischen, cf. Milizia [siehe oben].) Halle 1785.

F. W. B. von Ramdohr, Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1798. (Bd. I 183, II 25 f., III 269 f.)

C. G. Ratti, Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del ... A. Allegri da Correggio. Finale 1781. (S. 11—15 und 186 f.)

C. Saxi, Onomasticon literarium. Wien 1790. (P. VII, p. 225.)

von Scheyb, Orestrio. Wien 1774. (J. II, p. 50—70.)
G. Tiraboschi, Biblioteca Modenese. Modena 1786. (Bd. VI, S. 293 f., Mengs über Correggio.)
Anton Palomino Valasco, Leben aller spanischen und fremden Maler, mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt. Dresden 1781.
Visconti, Il Museo Pio-Clementino. Roma 1782. (I p. 57.)
J. J. Volkmann, Histor.-krit. Nachrichten von Italien. Leipzig 1777. (Bd. 2, S. 882 über Mengs' Parnaß.)
Watelet et Lévesque, Dictionnaire des arts de peinture etc. Paris 1792. (Cf. goût.)

c) Aufsätze in Zeitungen und Zeitschriften.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften usw. Leipzig 1766. (Bd. 3, S. 132, Beschreibung des Dresdner Hochaltars von Casanova.)
— Leipzig 1786—1787. (Bd. 25, S. 377 Inhaltsausgabe des 1. Bandes der Opere, Roma 1780; Bd. 26, S. 168 Inhaltsangabe des 2. Bandes der Opere, Roma 1780; Bd. 32 S. 226 ff. über die Prangesche Übersetzung; Bd. 34, St. 1, S. 249 über Parnaß.)
Hannöver. Magazin 1789. (St. 86, S. 1361—1374 »Leben des berühmten deutschen Malers A. R. Mengs«.)
Jenaer Literatur-Zeitung 1786. (Bd. 5, S. 717 über die Prangesche Übersetzung.)
— 1795. (Bd. 3, S. 511 Kritik des Buches von Wackerbarth; vgl. oben.)
Journal von und für Deutschland, 1784. (St. 7, S. 4—11 »Anekdoten zur Lebensgeschichte des Malers Mengs«.)
Memorie per le belle arti. Roma 1788. (Bd. 4, S. 45 f. über Feas Ausgabe der Opere.)
Der neue teutsche Merkur. Weimar 1796. (Bd. 2, S. 426—435 über Feas Ausgabe der Opere von Jagemann; cf. oben Memorie per le belle arti.)
J. G. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. Lemgo 1778.
— Miscell. artist. Inhalts. Erfurt 1781. (Heft 9, S. 171 f. über die Obras.)
— Museum für Künstler usw. Mannheim 1789. (St. 10, S. 301. [Mengs und Winckelmann.])
Deutsches Museum. Leipzig 1782. (Bd. 2, S. 106—125 »Beiträge zum Leben des Raphael Mengs«.)

II. Nach 1800.

a) Selbständige Bücher.

L. Bertrand, Raphaelis Mengsii de antiquorum arte doctrina cuius momenti in gallicos pictores fuerit. Alger 1897.

b) Aufsätze und Angaben in Sammelwerken u. Büchern.

S. Bauer, Gallerie historischer Gemälde aus dem 18. Jahrhundert. Hof 1802. (Teil 2, S. 547—552.)
Gian Ludovico Bianconi, Opere. Milano 1802. (Bd. 2, S. 143 ff. Elogio storico del cav. A. R. Mengs.)
Charles Blanc, Le trésor de la curiosité. Paris 1858 (Bd. II, S. 165 u. 275 Bilder von Mengs.)
Bunsen Platnerund Gerhard, Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1830. (Bd. I, S. 568 ff.)
Jakob Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1893. (S. 807.)
J. Casanova de Seingalt, Mémoires. Paris, Garnier Frères. (Bd. 7.)
Giacomo Casanova, Erinnerungen, übersetzt und eingeleitet von Heinrich Conrad. München u. Leipzig. 1909—13. II, 308, VII, 362, XI, 270, 306, 314, 329, 346, 349 f. XII, 214, VII, 377, XV 76 f.
M. Dallaway, Les beaux arts en Angleterre. Paris 1807. (Bd. II, S. 205, 222, 236 u. 276.)
E. Delécluze, Louis David, son école et son temps. Paris 1860. (P. 131.)
Diderot, Oeuvres complètes. Paris 1876. (Bd. X, S. 198, 320.)
G. J. Dlabacz, Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815.
A. Dürr, A. Fr. Öser. Leipzig 1879. (S. 35, 40.).
Encyclopédie des Gens du Monde. Paris 1842. (Bd. 17.)
Fernow, Leben des Asmus Jakob Carstens. Leipzig 1806. (S. 303.)
Christoff Fesel, Mahler-Theorie. Bamberg 1812. (Über M. Technik.)
Pardo de Figueroa, An analysis of the picture of the Transfiguration of R. Sanzio d'Urbino ... in which are introduced the remarks and observations of Vasari, Mengs etc. 1833. Fol.
E. Förster, Geschichte der neuen deutschen Kunst. Leipzig 1863. (Teil I, S. 22 f.)

J. R. Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1809. (Buchstabe M.)
Walter Gensel, Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution, . Knackfuß und Zimmermann. Allgemeine Kunstgeschichte Bd. 3. Bielefeld und Leipzig 1893.
Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805. (S. 275—282, 291 f.)
Gräffer und Czikann, Österreichische Nationalenzyklopädie. Wien 1835. (S. 3 u. 635.)
G. von Graevenitz, Deutsche in Rom. Leipzig 1902. (S. 193 ff.)
Grimm, Diderot etc., Correspondance littéraire, édit. M. Tourneux. Paris 1880. (Bd. 3 S. 234, Bd. 12 S. 505.)
O. F. Gruppe, Über die neuere deutsche Kunst. In: Deutsches Taschenbuch auf das Jahr 1837. Herausgegeben von Karl Büchner. Berlin. (S. 86.)
Guhl und Kaspar, Denkmäler der Kunst. (Bd. III, Taf. 105 f. 1, Parnaß.)
Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899.
O. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896.
H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1893. (III. Teil, I. Buch, S. 399.)
von Hormayr, Österreichischer Plutarch. Wien 1807. (Bd. 6, S. 205.)
E. Huard, Vie complète des peintres espagnoles. Paris 1839.
H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Bd. 3 der Geschichte der deutschen Kunst. Berlin 1890.
Ph. Jung, Guide d'Oxford. 1805.
Karl Justi, Raphael Mengs, in »Preußische Jahrbücher«. Berlin 1871. Bd. 28.
— Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898.
Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Berlin 1847. (Bd. II, S. 366 f.)
— Beschreibung der Gemäldegalerie des Königl. Museums zu Berlin. (Teil I, S. 245.)
Künstlergalerie oder Biographien usw. Zürich 1807. (Teil I.)
Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. Deutsch von J. G. von Quandt und Wagner. Leipzig 1830. (Bd. I S. 529, 531, 560, 648.)
Paul Lefort, La peinture espagnole. (S. 258.)
I. A. Lehninger, Description de Dresde. Dresden 1807. (Bd. II, S. 75 über M. Gipsabgüsse.)
D. Pedro de Madrazo, Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. (S. 158, 183, 252 f.)
Chr. von Mannlich, Beschreibung der Gemäldesammlungen zu München usw. München 1805. (Bd. I, S. 279 f.)
P. Mantz, Raphael Mengs, in Histoire des peintres, L'école allemande, par Ch. Blanc, P. Mantz et A. Demmin. Paris 1875.
Marriette, Abecedario. (Archives de l'art français.) Paris 1854—56. (Bd. VI, S. 381.)
Meusel, Lexikon der teutschen Schriftsteller. Leipzig 1809. (Bd. 9.)
— Archiv für Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1805. (Bd. I, St. 3, S. 15, 17, 119.)
Milizia, Arte de Ver en las Bellas Artes del Diseño, segun los principios de Sulzer y de ... Mengs etc.
Melchior Missirini, Memorie della Romana Academia di S. Luca. Roma 1823. (p. 255 f.)
Monografia di città di Roma et Campagna Romana. Darin Cenni storici sulle principali accademie scientifiche, letterarie et artistiche esistenti in Roma. 2 vol. Roma 1878.
Fr. Müller, K. Klauzinger und A. Seubert. Die Künstler aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1864. (Bd. III, S. 73.)
Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. München 1893—94. (Bd. I, S. 112 f.)
— Geschichte der Malerei. Leipzig 1909. (Bd. 3.)
Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. München 1840. (Bd. 9.)
Notizie istoriche della Villa Massimo. Roma 1836. (P. 124, 261, 263, 266.)
Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Nördlingen 1881. (3. Reihe.)
— Artikel Mengs in Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig 1885. (Bd. 21.)
J. G. von Quandt, Über Lanzis Kunstansicht. In Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. Leipzig 1830. (Bd. I.)
J. M. Quérard, La France Littéraire. Paris 1834. (Bd. 6. p. 40.)
Quilliet, Dictionnaire des Peintres Espagnoles. Paris 1816.
Graf A. Raczynsky, Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von Hagen. Berlin 1836—41. B). I S. 46, Bd. III S. 211 f., 247 f., 372 f.)

Franz Reber in Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1878. (Bd. II, Nr. 38.)
— Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1884. (Bd. I.)
Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens. Hannover 1876.
S. Rocheblave, Essai sur le comte de Caylus. Paris 1889.
C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin und Stettin 1827.
Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872. (Erste Abtlg. S. 424 f. über Mengs' u. d'Azaras Ästhetik.)
G. Schilling, Anton Raphael Mengs. Einleitung zu A. R. Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften. Bonn 1843—44.
L. Simond, Voyage en Angleterre. Paris 1816. (Bd. II, S. 151.)
B. Speth, Die Kunst in Italien. München 1821. (Bd. II 390 ff., Bd. III 158.)
B. Stark, Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1800. (Bd. I, S. 178, M. als Schriftsteller.)
H. von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886.
Stirling-Maxwell, Annals of the Artists of Spain. London 1848.
Verzeichnis von Photographien nach Werken der Malerei. Berlin. (Amsler und Ruthardt Verlag, Bd. II, S. 1066 f.)
Verzeichnis eines ansehnlichen Kupferstichkabinetts. Leipzig 1802. (S. 142, Nr. 445 f.)
G. F. Waagen, Verzeichnis der Gemäldesammlung des Kgl. Museums zu Berlin. Berlin 1834. (S. 123.)
— Treasures of Art in Great Britain. London 1854. (Bd. I, S. 394.)
Alexander Walker, Beauty ... followed by a ... view of the hypothesis of beauty in sculpture and painting by ... Winckelmann, Mengs etc. London 1836 u. 1846.
Winckelmann, Briefe; herausgegeben von Friedrich Förster. Berlin 1824—25. (Bd. 1—3.)
Karl Wörmann, Geschichte der Kunst. Leipzig und Wien 1911. (Bd. 3.)
Constantin von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserhauses Österreich. Wien 1867. (Bd. 17.)
Neues Zeitungs- und Konversationslexikon. Wien 1812. (Bd. III, S. 254—256.)
Robert Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Wien 1858. (Bd. I. p. 338—55.)

c) Aufsätze in Zeitungen und Zeitschriften.

Amely Bölte, Aus Raphael Mengs' Jugend; in: Didaskalia, Blätter für Geist, Gemüth und Publicität. Beilage der Frankfurter Nachrichten. Frankfurt a. M. 1860. (Nr. 83—85.)
— Derselbe Aufsatz auch im Außiger Anzeiger 1864 (Nr. 36).
J. Braun, Das Winckelmannporträt von A. R. Mengs; in »Zeitschrift für bildende Kunst«. Leipzig 1905. (N. F. XVI, Nr. 7, S. 173—175.)
Kunstblatt. Stuttgart 1822. (S. 342 über Mengs in Spanien.)
Winfried Lüdecke, Einzelausgaben und Entstehung von A. R. Mengs' Erstlingswerk; in »Zeitschrift für Bücherfreunde« Jahrg. 1914, Februarheft.
S. Markus, A. R. Mengs und der Abenteurer Casanova. Ein Beitrag zur Mengsschen Charakteristik, in »Monatshefte für Kunstwissenschaft« 1913 (VI. Jahrg. Heft 6 S. 236—44).
Friedrich Pecht, in »Zeitschrift für bildende Kunst«, Leipzig 1879 (XIV S. 33 u. 72).
»Der Sammler« (Wiener Unterhaltungsblatt) 1809 (S. 412 »Mengs' Jugend«).
O. v. Schorn, Chr. W. E. Dietrich, in »Deutsches Kunstblatt«, Berlin 1856 (Nr. 4—8, S. 54 Dietrich und Mengs).
Louis Viardot, Le Musée de l'Eremitage, in »Gazette des beaux arts«, Paris 1864 (XVII S. 317 f.).
Karl Wörmann, Ismael und Raphael Mengs, in »Zeitschrift für bildende Kunst«, Leipzig 1894. (N. F. Bd. 5.)

LITERATUR.

Kurt Gerstenberg. Deutsche Sondergotik, eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München 1913.

Wie mit Riesennetzen fängt Gerstenberg in seinen allgemeinen Begriffen Schwärme von Einzelbeobachtungen, so daß man nicht Brösel in der Hand hat, sondern Zusammenhänge. Er will nicht die Geschichte der deutschen Spätgotik schreiben, sondern ihr Wesen untersuchen, er will dies Wesen nicht bloß verstehen, sondern auch erklären, auf Bekanntes zurückführen, nämlich auf die Sonderart deutschen Wesens. Die Prägung des Terminus »deutsche Sondergotik« enthält das ganze Programm, der Gedankengang gipfelt am Ende des ersten Teils. Denn verstehe ich richtig, so läßt sich der Gedankengang dieses ersten Teiles in folgende Sätze pressen: die französische Gotik oder die Gotik schlechthin ist Bewegungsstil, die deutsche Spätgotik ist eine Fortsetzung der »Gotik«, aber (Kap. 1) in der Gotik ist die Bewegung im Tempo rasch, in der Richtung straff, in der Sondergotik (das ist der deutschen Spätgotik) ist die Bewegung im Tempo verlangsamt, in der Richtung um die Straffheit gebracht und ungewiß, im äußersten Fall wird die Bewegung sogar richtungslos flutend; (Kap. 2) in der Gotik ist alle Form rational, Ausdruck von Funktion, aus immerhin noch gesonderten (parallelen) Teilen zusammengesetzt, in der Sondergotik ist alles irrational und verschleift, d. h. die Formen nicht aneinanderstoßend, sondern ineinanderfließend; (Kap. 3) die Gotik ist ein linearer Affektstil, die Sondergotik ein malerischer Stimmungsstil; Summe (Kap. 4): Langsamkeit und Richtungsunbestimmtheit, irrationale Verschleifung, malerische Stimmung sind die erschöpfenden Merkmale deutscher Sondergotik; Langsamkeit, Irrationalität, Stimmungshingabe sind wichtige Merkmale der deutschen Psyche, ergo; die deutsche Sondergotik ist damit erklärt, nämlich als die notwendige Umwandlung, welche die französische Gotik in deutschen Händen erfahren mußte, es ist die freie Nacherzählung französischer Ideen mit eigenen deutschen Worten.

Gebt mir ein Volk A und die Kunst eines Volkes B, so werde ich euch sagen, was das Volk A aus der Kunst des Volkes B machen wird, machen muß. — Geduld! Vorläufig hat Gerstenberg an einem einzigen Stil den geheimen Zusammenhang von Nation und Architektur aufgesucht, vorläufig bleibt sein Resultat Induktion aus einem einzigen Fall.

Aber auch wenn man von aller Verallgemeinerung sich freihält, auch für die Sondergotik allein ist das Problem nicht leicht. Gerstenberg selbst sagt (S. 103), daß, auch wenn es gelänge, mit den drei Begriffen Bewegung, Verschleifung, Bildmäßigkeit den Wandel von französischer zu deutscher Gotik zu fassen, doch das Phänomen des Stilumschwungs nicht erklärt wäre; denn neben dieser Übersetzung ins Deutsche gäbe es etwas — wie sage ich wohl? — nun, bisher sagte man »Spätgotisches«, was dem style flamboyant und der deutschen Sondergotik gemeinsam ist, er nennt dies, für unsere Zwecke genügend verständlich, die Wandlung vom Linearen zum Malerischen. Erst wenn, was auf dies Konto gehört, ausgeschieden ist, was abgesehen von deutsch und undeutsch im Gange der Dinge wie von selbst abspult, erst dann kann man mit Hoffnung auf Erfolg nach den Zügen nationaler Prägung suchen. Gerstenberg hat trotz dieser Erkenntnis sich verleiten lassen, mehr wie einmal als spezifisch deutsch zu buchen, was eben nur spät ist; er hält für sondergotisch, was einfach spätgotisch ist.

Im ersten Kapitel (Bewegung) gehört, was über Tempo gesagt ist, gewiß nicht zum Zeitstil; Tempo ist eine persönliche Angelegenheit, etwas Angeborenes, vielleicht könnte es also als vererbtes Merkmal der ganzen Nation sich finden — ich stelle die Entscheidung über diese Möglichkeit zurück. Dagegen gehört alles, was über Bewegungsrichtung bzw. Richtungslosigkeit gesagt ist, von vornherein der Spätgotik als solcher an; und ich behaupte auch dann sogar, wenn sich in Frankreich auch nicht ein Beispiel dafür fände. Denn alles; was mit Richtung zusammenhängt, ist Akt der Wahl, nicht angeborener Habitus. Natürlich hat der einzelne auch eine Wahl im Tempo (unter Umständen wird ein Engländer vielleicht noch rascher laufen als ein Franzose), aber gemeint ist eben jenes unbewußte und dem Willen entzogene Tempo im Ablauf des Seelenlebens, jenes Tempo, das im Durchschnitt dem Lebensgefühl des einzelnen anhaftet, wenn es sich gehen lassen darf, während auf der anderen Seite die straffe Richtung etwas unter allen Umständen bewußt Gewolltes und jene flutende Richtungslosigkeit eben nichts anderes darstellt, als eine Fülle sich kreuzender Richtungsimpulse, also etwas ebenso Bewußtes und Gewolltes. Der eigentliche Gegensatz ist daher auch gar nicht Bewegungsgerichtetheit und Bewegungskreuzungen, sondern der Gegensatz ist Bewegung und Ruhe. Gotik und Spätgotik gehören, wie Gerstenberg selbst mehrmals betont, als Bewegungsstile zu einer Einheit zusammen. Es würde also die Frage allgemein lauten, ob so wie das Tempo (das Temperament) ebenso auch eine Neigung zu Ruhe oder Bewegung dem Menschen angeboren sei, allgemeiner ob sozusagen Renaissance oder Barock angeborene Dispositionen seien oder jeweils freier Entschluß. Wir sehen die einzelnen Künstler, ja ganze Zeitalter zwischen beiden schwanken; sie wählen, sie entscheiden sich, aber sie werden nicht von einem angeborenen Instinkt dabei geleitet. Und wenn das für die umfassende Polarität gilt, so erst recht für den untergeordneten Unterschied von Gotik und Spätgotik, d. h. von Richtungsstraffheit und Richtungslockerheit. Wenn aber trotzdem der einzelne hier unfrei erscheint, so kommt es daher, weil die Generation, das ganze Zeitalter statt seiner wählt; die Generation der Spätgotik kultiviert flutende Richtungslosigkeit, der einzelne kultiviert sie mit, ohne viel wählen zu müssen, und deshalb bleibt, auch wo er eigentlich gar nicht selbst wählt, ein Unterschied gegen das Tempo; jenes ist angeboren, liegt im Menschen drin, die Entscheidung über Ruhe oder Bewegung, oder über Richtung oder Richtungslosigkeit ist entweder bewußte Wahl oder erworbene Tradition, aber allemal etwas außer der Person Stehendes. Und deshalb ist selbstverständlich die rotierende Bewegung, die Schraubenbewegung kein Privileg deutscher Kunst, sondern etwas gemeinhin Spätgotisches, allgemeinst gesagt Spätstilistisches, d. h. in jedem Spätstil möglich und daher nicht nur in Braunschweig, sondern auch in Paris, S. Severin, in Provins in Frankreich oder in Valencia in Spanien anzutreffen (Lonja de la sede von 1482, dreischiffige sterngewölbte Halle mit Schraubenpfeilern von Compte, der nach Thieme-Becker wahrscheinlich aus Valencia stammte; der Schraubenpfeiler von Sainte Croix in Provins abgebildet bei C. Enlart, Manuel d'archéologie française I, Paris 1902, S. 611, Fig. 338; die gedrehte Säule von S. Severin in Paris abgebildet in Lenoir, Statistique monumental de Paris, Atlas II.).

Ebensowenig vermag ich beim zweiten Kapitel anzuerkennen, daß die Verschleifung der Form, der Ersatz des Nebeneinander durch das Ineinander spezifisch deutsch sei; ist denn der Begriff Verschleifung nicht genau so verwendbar bei italienischer Kunst, italienischem Barock? So vorzüglich all das ist, was Gerstenberg über den Verwandlungsprozeß der Figuration mit dem synkopischen Rhythmus und der Arrhythmisierung, was er über

die Verschleifung am Turm usw. sagt, das Deutsche ist damit nicht herausgeholt, denn wieder handelt es sich um Entscheidungen des Wollens. Verschleifung und sein Gegenteil Gliederung sind nicht angeborene künstlerische Grundsätze, die nur getrennt in zweierlei Individuen bestehen könnten, sondern in jedem liegen sie beieinander als mögliche Ziele, von denen er eines wählt.

Und erst recht gilt das Entsprechende für das Kapitel Bildmäßigkeit. So bereitwillig ich sämtliche Beobachtungen als solche anerkenne, so entschieden sage ich, es ist der Zeitstil beschrieben, nichts Bindendes für den Nationalstil vorgebracht. Es gibt noch keine Übersicht über die französische Spätgotik und es wird kaum sobald eine geschrieben werden, aber es genügt doch, sich an die Fassaden in Toul, Abbeville, St. Maclon in Rouen, Notre Dame de l'Epine zurückzuerinnern, wie wird man dann das Malerische dem deutschen Volk reservieren wollen? Assymetrie der Türme gibt es auch in Frankreich (Amiens, Chartres, die Notre Dame de l'Epine), Zweischiffigkeit auch in französischen Ordenskirchen (Toulouse usw.). Nein, Bildmäßigkeit ist kein Privileg der Sondergotik. (Gar nicht zu reden von Englands fächergewölbten Kapellen! Wenn aber Gerstenberg, wie er mir persönlich mitteilte, Englisch unter den allgemeinen Begriff Germanisch faßt, von dem Deutsch neben Englisch Unterbegriffe sind [ohne natürlich Germanisch und Deutsch zu verwechseln, was ihm ein Rezensent irrtümlich vorwarf], so führt dies auf das noch viel schwierigere und ich sehe nicht wie zu lösende Problem, bei der tatsächlichen Rassenmischung überall das Germanische zuerst zu konstatieren und aus den germanischen Individuen und ihren Werken das germanische Kunstwollen zu erkennen, während man doch gewöhnlich zuerst den Begriff germanische Kunstart aufstellt und danach bestimmt, welche Künstler und Werke als germanisch zu zählen seien).

So ist in diesen drei Kapiteln alles bis auf das, was sich auf das Tempo bezieht, Zeitstil und für die Festlegung des Nationalen nicht verwertbar. Es bleibt zu prüfen, was Gerstenberg im vierten Kapitel als spezifisch deutsch festlegt: Langsamkeit, Irrationalität, Stimmung sind seine drei Merkmale der germanischen Seele.

Langsamkeit. — Gewiß macht der Deutsche neben dem Franzosen oder Italiener meistens den Eindruck des Stilleren, seine Mimik ist weniger aufgeregt. So komme ich gern entgegen, aber Gerstenbergs Beweismittel machen sofort bedenklich; er verweist auf das Tempo in Romanik und Rokoko. Ja, ist denn französische Romanik so viel rascher als deutsche, etwa Perigueux rascher als Speyer? Ist französische und deutsche Romanik nicht gleich langsam, verglichen mit französischer Gotik? Darf Gerstenberg überhaupt die Romanik als Zeugen vorladen, die doch das Gegenteil von spätgotischer Verunklärung und Verschleifung darstellt? Und andererseits: gibt es ein fröhlicheres Wettrennen ins Blaue als das Rokoko der langsamen Bayern? Aber wozu mich auf Einzelwiderlegung einlassen, es dreht sich um Prinzipien. Tempo, Temperament sind konstitutive Merkmale der Persönlichkeit, allein — und jetzt komme ich auf die zurückgestellte Frage — läßt sich das Personalmerkmal vom Individuum mit Denknotwendigkeit auf das ganze Volk übertragen? Die Langsamkeit vererbt sich vom Künstler auf das Werk, nicht vom Vater auf den Sohn. Der Sohn des Schwerblütigen kann ein Leichtfuß sein. Und in der Tat, das, was den kunstgeschichtlichen Verlauf so schillernd, so unberechenbar macht, ist eben das Einspringen immer neuer Temperamente. Und wenn die Langsamkeit des Deutschen schon in der Baugeschichte als durchgehendes, notwendig stabiles Merkmal unerweisbar ist (man täte den Deutschen auch keinen Gefallen damit), was würde der Nachweis nutzen, daß auf dem Gebiet der Sprache Langsamkeit herrscht. Aber auch das ist nicht erwiesen; ein Zitat aus Wundt genügt nicht. Der Hinweis auf das eine Wort »überraschen« ist ganz

unglücklich. Wenn das Wort überraschen beweist, daß man aufstaunte, wenn etwas überrasch geschah (S. 110), und dies beweisen soll, daß der Deutsche langsam ist, so folgt aus dem italienischen Wort sosprendere, daß dort »die Empfindung der Quantität, nicht das Tempo, nämlich das Überlastetsein von einem Allzugroßen, das Wort schuf«, also müßte man weiter folgern, daß etwa der unbekannte Meister des Palazzo Pitti oder Michelangelo schwach gewesen seien. — Das Geldstück, das man benutzt, hat man darum noch nicht geprägt.

Irrationalität. — Wenn Gerstenberg hiefür die gewundenen Schäfte von Braunschweig anführt, so verweise ich wieder auf Provins — bis mir nachgewiesen ist, daß dort Deutsche entwarfen. Wenn Gerstenberg schon irrational nennt, »daß mit jedem Wechsel des Standpunktes das Ensemble sich wieder in ein Neues verwandelt« (S. 110) (also die »Vielfältigkeit des Blickbildes«), so ist auch der Italiener irrational, soweit er den Barock schuf. Es fehlt eine feste Definition. Alle Baukunst ist irgendwie rational, aber das Raisonable kann in pedantische Schulmeisterei, in akademische Korrektheit entarten oder durch leichte Unregelmäßigkeiten verschleiert, durch skizzierendes Annähern nur angedeutet sein. Letzteres dürfte mit Irrationalität gemeint sein, der Reiz des Unberechenbaren. Hier gehe ich wieder den halben Weg mit; denn ich halte auch dies für angeborene Disposition, doch auch nicht für notwendig erblich. Das Irrationelle wird man in der Baukunst Deutschlands gewiß häufiger finden als in der Frankreichs oder Italiens und nicht nur häufiger, sondern auch mit mehr Behagen gepflegt, aber auch Italien hat nun mal seine Irrationellen. Und wenn dann sicher mit Recht ein Unterschied zwischen den Irrationellen dort und denen hier gemacht wird, so möchte ich den in Worte gefaßt sehen.

Stimmung. — Es ist wohl kein Intensitätsunterschied, was Affekt und Stimmung trennt, eher ein Gegensatz der Dauer. Stimmung immer brütend, anhaltend, Affekt immer abrupt, vorbeigehend. Fraglos hat die Gotik etwas rasch Sichverzehrendes, affektvoll Auffahrendes, die Sondergotik etwas Kontemplatives; sind das nun auch ebenso deutlich die Gegensätze von französisch und deutsch? Mich dünkt, es ist etwas daran. Aber bewiesen ist es nicht. Gerstenberg bringt völlig einwandfrei die Parallele in der Malerei, soweit sie Raumdarstellung ist, aber hier hätte weit ausgeholt werden müssen: der ganze deutsche Mensch! Auch die Parallele zu dem Gegensatz germanischer und romanischer Mystik (S. 115) genügt nicht, so richtig sie sicher ist. Wenn aber die Naturbeschaffenheit des Nordens verantwortlich gemacht wird, so frage ich nicht nur, wie arbeitet der Emigrant, der italienische Künstler in deutscher Umgebung, sondern auch ob der geographische, klimatische Unterschied Nordfrankreichs und Deutschlands zur Erklärung von Gotik und Sondergotik etwas beiträgt; denn es geht natürlich nicht an, die italienische Natur plötzlich hereinzuziehen, wo es sich um den Unterschied von deutsch und französisch handelt; auch dann nicht, wenn Italien nur als die Reinkultur der affektmäßigen Kunst gemeint ist, denn es soll doch der Hang zum Affektiven als Funktion der italienischen bzw. der französischen Landschaft hingestellt werden; und während in der Neigung zum Affektiven eine Verwandtschaft besteht zwischen französischer und italienischer Kunst, so besteht sie nicht zwischen französischem und italienischem Landschaftsbild (wobei schon so summarische Gegenüberstellung reich differenzierter Landschaftsverbände irreführend ist).

Wollte ich mich mit negativer Kritik begnügen, so könnte ich jetzt mit dem Ergebnis schließen: was Gerstenberg nachweisen wollte, die Abhängigkeit des Stiles vom Nationalcharakter, ist ihm auch für den einen Fall der Spätgotik nicht gelungen. Aber dies prachtvolle Buch zwingt zum Weiterdenken. Ist der ganze Beweisgang fast Stück für Stück anfechtbar, so ist doch das, was Gerstenberg meint, richtig und stark empfunden,

und der Beweisgang liegt nur wie ein störender Schleier darüber. Was Gerstenberg mit deutscher Sondergotik meint, das gibt es; das gibt es als etwas spezifisch Deutsches, das sonst auf der ganzen Welt kein zweites Mal denkbar ist, gebunden an das deutsche Wesen. Mag sein, daß deutsches Wesen keine stabile Einheit ist, sondern schwankend unter den Anziehungskräften fremder Kulturen, unter den inneren Erschütterungen eigener Entwicklung, es bleibt doch eine Mittellage fühlbar, um die das Pendel höchst unregelmäßig schwingt.

Aber in welcher Richtung ist dies Nationale zu suchen? Der Unterschied von Renaissance und Barock, oder von Linear und Malerisch usw. trifft nie das Nationale, er bezeichnet das bewußte Stilwollen, das in früheren Epochen in ganz eindeutiger bestimmter Folge ablief, ein Wollen nach dem Schema, wer A sagt, muß auch B sagen. Dies Stilwollen, das, einmal ins Laufen gekommen, zu einem Stilmüssen wird, führt zur Charakterisierung des Allgemeinen, Übernationalen. — Das Tempo oder Temperament und die Anlage, entweder mehr mit Stimmung oder mehr mit Affekt zu reagieren, ist Personalcharakter, richtiger die besondere Ablaufsart im Seelenleben des einzelnen, es ist die persönlichste Seite, die ins Kunstwerk einfließt, der angeborene Habitus. Diese Zone des Psychischen führt zur Kennzeichnung des Individuellen, des Unternationalen. — Gibt es denn noch ein Drittes? Bei Gerstenberg finde ich den Satz: für die Unendlichkeit »haben zuerst wieder die Romantiker verständnisvolles Ahnen besessen, indem ihnen bei dem Raumeindruck gotischer Kirchen immer wieder die Assoziation mit dem Walde aufstieg, was man bisher nur nach der grob gegenständlichen Seite hin interpretiert hat« (S. 112). Wo blieb in so langer Pause das germanische Kunstgefühl? — Wichtiger: jener Wille zum Endlichen oder Unendlichen ist ja schon ausgeschieden, er gehört in das Kästchen Renaissance und Barock. Aber — alle deutsche Kunst ist wie Wald, alle französische wie Garten, und an der Antike wie an Italien bewundern wir, daß dort der Garten wild wächst. Das Dritte ist die Unmittelbarkeit des deutschen künstlerischen Schaffens. Ohne Zwischenmedium, ungebrochen entquillt es dem wirklichen Empfinden, ist Physiognomie, nicht Maske, das was dem Romanen stets ungeformt und roh vorkommt, die Treuherzigkeit auch in der Kunst. Von hier aus möchte ich versuchen, die Sondergotik zu verstehen: Senkung des übertriebenen französischen Tempos zu einem nicht so sehr deutscheren als menschlicheren überhaupt, Mäßigung des gemachten Affekts höchster Geistigkeit zur Stimmung größerer Erdennähe, Lockerung überanstrengter Raison zu mehr gefühlsmäßigem Zusammenstimmen. Meint Gerstenberg nicht dasselbe?

So wenig ich imstande bin, das Problem, was ist das Nationale in der Kunst, allgemein zu lösen, das Buch hat mir endgültig klar gemacht, daß in jenen beiden Rubriken das Nationale nicht enthalten ist, daß dies in einer dritten Rubrik zu suchen sein muß. Man möchte glauben, es müßte in angeborenen Eigenschaften sich forterben, also etwas Biologisches sein. Aber daß sich Irrationalität, extreme Bildmäßigkeit und Verschleifung biologisch vererben, ist so wenig einleuchtend oder gar erwiesen, wie daß sich Temperament und das Presto oder Adagio im Reagieren vererben sollte. So scheint mir vorläufig, daß jene Treuherzigkeit in der deutschen Kunst eine Eigenschaft des Kulturkreises ist, d. h. sich nur durch Erziehung und Nachahmung forterbt — Kultur das, was man kultiviert —, also so weit sich erstreckt, als der Kulturzusammenhang durch gemeinsame Erziehung und Sprache gemeinsame Lebensideale aufrichtet. Wenn man dann beobachtet, daß die Deutschen für die Spätstile besonders bereit sind, so könnte das damit zusammenhängen, daß zur Pflege des extrem Rationalen das Lebensideal der Zurückhaltung und Verbergung der individuellen Naturwüchsigkeit gehört. Aber es bleibt doch etwas Unlösbares, einerseits,

daß auch dann eine rassenhafte Wahlverwandtschaft mit dem bestimmten Lebensideal des geschlossenen Kulturkreises durchblickt und das Problem nur in eine tiefere Schicht verschoben scheint, andererseits aber, daß die Deutschen durchaus nicht immer »sondergotisch« produzierten, vielmehr den polar entgegengesetzten romanischen Stil des 11. Jahrhunderts geradezu geschaffen haben und dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts sich mit der dazu nötigen Verleugnung des Nationalen hingaben. Und schließlich höre ich schon die Gegenfrage: läßt sich mit dem Begriff der vertrauensseligen Treuherzigkeit, der auf sich selbst vertrauenden rübezahlischen Urwüchsigkeit der Unterschied der Annaberger Kirche von der Kathedrale in Chartres erklären? —

Auf diesen ersten Teil folgt ein zweiter, ohne erklärende Überschrift, nach einigem Studium findet man, sie müßte heißen: die sonderdeutsche Sondergotik, denn hier werden die einzelnen Dialekte aufgesucht; Westfalen, Franken, Bayern, Schwaben, das norddeutsche Backsteingebiet und das Erzgebirgland sind charakterisiert. Es scheint, als lösten sich die Stämme nacheinander ab und teilten sich in die Probleme, so daß, was Rigl von Völkern sagte, sie würden ihrer Begabung gemäß von der Entwickelung aufgerufen wenn Begabung und Entwicklung zusammengehen, vielleicht auch von den Stämmen gelten kann, dann würde aber eine Einteilung in einzelne Kapitel nach Stämmen weiter führen als die hier gewählte. Aber auch in der vorliegenden Aufteilung des Stoffes hat man seine Freude an den Beobachtungen, Gerstenberg gibt einen Anlauf zu Geschichte, die Objekte werden einzeln besprochen, er schwelgt in anschaulichster Beschreibung, im Nachspüren der jeweiligen künstlerischen Überlegungen, die systematischen Begriffe leuchten hindurch, die Sonderung nach geographischen Zusammenhängen drängt sich am meisten vor. Konsequent weitergedacht muß doch der Materialstil (Backstein usw.), insofern eine Gegend bestimmte Baumaterialien anbietet und diese wieder als besondere künstlerische Komponenten sich durchsetzen, zu einer Kunstgeographie führen, einer ungeborenen Schwester der Kunstgeschichte. Nennt man diesen durch Material und andere lokale Ursachen gegebenen Stil den Ortsstil, so würde ich zum Schlusse sagen, Gerstenberg hat die deutsche Sondergotik sowohl als Zeitstiel wie als Ortsstil wie als Personalstil vorzüglich behandelt, nicht aber als Nationalstil.

Man wähne aber nicht, daß aus diesem Urteil folgt, das Buch, das seine Hauptabsicht nicht glatt erfüllt hat, sei unbrauchbar. Im Gegenteil, es hat außergewöhnliche Qualitäten, ist von ungewöhnlicher Intensität und größtem inneren Reichtum, und wenn ein Buch so sehr zwingt, über die letzten Probleme der Kunstwissenschaft nachzugrübeln, wenn man nach jahrelangem Ringen mit ihm sagen muß, man ist doch nicht ganz fertig geworden mit ihm, so gehört es zu jenen besten Büchern unserer Wissenschaft, die jeder Fachmann lesen muß, der über seine laufende Kleinarbeit hinaus die Klärung jener Grundfragen fordert, weil sie auf Schritt und Tritt auch in die Einzelfragen hineinspielen.

Paul Frankl.

Tausend Aufnahmen von Bau- und Bildwerken des Mittelalters in Frankreich.

Es wird den meisten Fachgenossen bekannt sein, daß R. Hamann auf mehreren Reisen in Frankreich eine sehr große Anzahl von Baudenkmälern eingehend aufgenommen und die Negative in höchst selbstloser Weise der Firma Stödtner zum Vertrieb von Kopien und Diapositiven zur Verfügung gestellt hat. Zunächst will Stödtner tausend Aufnahmen uns zugänglich machen, und Hamann hat dazu einen Katalog verfaßt, der ebenfalls von Stödtner zu beziehen ist. Ich habe es gern übernommen, mit ein par Worten auf das Unternehmen aufmerksam zu machen, was hiermit geschehen soll.

Es handelt sich also um tausend Aufnahmen von mittelalterlichen Werken der Baukunst und Bildnerei (zu gleichen Teilen). Die Bilder haben das Format 18 × 24 cm und sind scharf und gut. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Aufnahmen auf der Reise, ohne Einrüstung, schließlich auch einmal bei schlechtem Wetter gemacht werden mußten, wird man kleine Unvollkommenheiten hie und da mehr als begreiflich finden. Die Hauptsache ist: solche Unvollkommenheiten sind selten. Die Aufnahmen sind nahezu ausnahmslos klar und kontrastreich. Und vor allem: sie zeigen wirklich, was sie zeigen sollen. In Summa, es handelt sich um Studienblätter, die mit Verständnis für das Wesentliche hergestellt sind; als solche sind die Bilder ausgezeichnet. Hamanns technisches Geschick und seine Kenntnisse im Photographieren mit eigens für seine Zwecke konstruierten Apparaten sind vielen von uns ja schon länger bekannt. Aber die ganze Bedeutung seiner Bemühungen wird wohl den meisten erst angesichts der vorliegenden Sammlung aufgehen. Wie selten bekommt man brauchbare Abbildungen z. B. von einzelnen Kapitellen oder von Archivoltenfiguren aus gotischen Portalen zu sehen, oder auch von höher stehenden Statuen einer Fassade. Hier wird eine Fülle solcher Einzelheiten geboten, und diese Einzelheiten sind nicht die zufällig bequem erreichbaren, sondern aus sachlichen Gründen ausgewählte. Endlich noch dies: wie viele der bekannten französischen Photographien sind nach Gipsabgüssen hergestellt! Hier haben wir natürlich durchweg Aufnahmen von den Originalen vor uns.

Zweierlei möchte ich noch besonders hervorheben. Man glaube nicht, daß die Sammlung überwiegend Bekanntes bringe. Natürlich sind die wiederholt abgebildeten Hauptwerke hier auch vertreten. Aber war es schon nicht einfach, brauchbare Abbildungen von Bauten und Bildwerken zu erhalten, die ein wenig abseits der besuchtesten Orte sich finden, so war es noch schwieriger, die wirklich entscheidenden Einzelheiten z. B. aus entlegenen Kirchen oder aus einem größeren Figurenzyklus zu bekommen. Selbst die käuflichen Aufnahmen aus den meistbeschriebenen Denkmälergruppen ließen da oft im Stich (z. B. Arles!). Um eine Vorstellung von dem Reichtum der Sammlung zu geben, nenne ich ein par Zahlen. Innerhalb der rund 250 Aufnahmen aus romanischen Kirchen sind die frühen Basiliken mit etwa 45 Blättern vertreten, die entwickelteren mit 25, die Geschichte der Gewölbebasilika mit etwa ebenso vielen. Weiter kommen auf die einzelnen Landschaften — Normandie, Burgund, Auvergne, Poitou und Saintonge, Limousin, Aquitanien und Provence — durchschnittlich etwa 20 bis 25 Bilder. Zur Vorgeschichte der Gotik fehlen Aufnahmen früher Kreuzrippen nicht, die Verwertung der Kreuzrippe in Burgund und in der Provence, in der Kuppelkirche und in der (poitevinischen) Hallenkirche wird (in rund 15 Photos) veranschaulicht. Und dann zieht die eigentliche frühe Gotik der Normandie, der Picardie, der Isle de France und der Champagne in fast 80 Bildern an uns vorüber. Der Hochgotik (Chartres), der reifen Gotik (Champagne) und der doktrinären Gotik sind je 20—25 Blatt gewidmet. Endlich werden noch Sondererscheinungen der entwickelten Gotik in 60 Blättern deutlich gemacht. Aus den Aufnahmen zur Geschichte der Plastik sind etwa die folgenden hervorzuheben: das Westportal der Kathedrale von Chartres ist mit 26 Blättern vertreten (der Hauptmeister mit 11, die Meister von St. Denis und Etampes in Chartres mit 7, der Meister der beiden Madonnen mit 8). Von den Figuren der Seitenportale in Chartres gibt es rund 35 Aufnahmen, aus Amiens (immer nur Plastik!) ebenfalls 35, von der Rheimser Kathedrale 50. Dabei sind die berühmtesten Figuren nicht etwa einzeln besonders behandelt, das Schwergewicht liegt durchaus auf der Vollständigkeit: alle deutlich erkennbaren Entwicklungsstufen, Stilarten oder Hände sollen mit bezeichnenden Proben vertreten sein. Es sind Aufnahmen eines Fachmannes für Fachgenossen.

Und das andere, was mir noch zu sagen bleibt, ist dies: wir müssen doch ein paar Worte des Dankes finden für die Selbstlosigkeit, mit der Hamann hier die Ergebnisse seiner Arbeit vor uns ausbreitet. Ich rede hier nicht davon, daß er gewiß sehr erhebliche Opfer an Zeit, Mühe und Kosten gebracht hat, um sich und uns diese guten Abbildungen und Diapositive zu verschaffen. Ich meine das andere: aus dem Gesagten geht schon hervor, daß in der Auswahl der Aufnahmen doch auch ein erhebliches Maß eigener geistiger Arbeit steckt. Schließlich sind es die Ergebnisse seiner Stilvergleichung, die uns Hamann in den Photographien einfach ausliefert. Der Katalog ist am Ende der Grundriß einer neuen Geschichte der mittelalterlichen Baukunst und Bildnerei Frankreichs. Und der Verfasser gestattet uns stillschweigend die Früchte zu pflücken, nachdem er die Leiter an den Baum gelehnt hat. Ich möchte diese schöne Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne ausdrücklich auszusprechen, daß mir dieses Verfahren mehr imponiert als das schnellfertige Veröffentlichen vereinzelter billiger »Entdeckungen«, das meist nur den ernsthaft Arbeitenden die Kreise stört, durch voreilige Urteile die ruhige Bildung klarer Erkenntnis hindert und schließlich die Freude am soliden Schaffen trübt. Freuen wir uns also, daß es auch noch eine andere Auffassung vom Recht auf ein Denkmal gibt, eine Auffassung, nach der die Denkmäler allen gehören: geistiges Eigentum einzelner werden sie erst durch gewissenhafte weiter ausgreifende Arbeit.

Wir wünschen uns und dem Autor Glück zu dieser Veröffentlichung, die gewiß vielen, zumal in diesen Zeiten erschwerten Verkehrs mit dem Auslande, sehr willkommen sein wird.

Rudolf Kautzsch.

Hugo Rahtgens. Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln. Mit 22 Tafeln und 149 Textabbildungen. Herausgegeben von der Stadt Köln und dem Zweigverein Köln des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz. Düsseldorf, L. Schwann, 1913.

Hermann Eicken. Studien zur Baugeschichte von S. Maria im Kapitol. Mit 37 Textabbildungen. Heidelberg 1915 (12. Beiheft der Zeitschrift für Geschichte der Architektur).

Rahtgens umfangreiches und gründliches Buch gibt für die Kenntnis einer Kirche, deren Grundrißbildung zu vielen Legenden und Vermutungen Anlaß bot, endlich festen Boden. Das exakte Mittel der Ausgrabung, dessen sich die mittelalterliche Archäologie so viel seltener bedient als die klassische, und eine genaue Bauuntersuchung haben den damit beauftragten Verfasser zu dem wichtigen Resultat geführt, daß der kleeblattförmige Ostbau nicht, wie bisher angenommen, auf römischer Grundlage ruht. Vielmehr ist das Fundament, in das sogar ein mittelalterlicher Memorienstein vermauert ist, durchaus mittelalterlich, für den Oberbau von der Sohle auf neu angelegt, und seine Beziehungen zum Oberbau und zur Krypta sind in Grundriß und Technik so eng, daß das Ganze als eine einheitliche Neuschöpfung, und zwar des 11. Jahrhunderts, anzusehen ist. Dagegen hat sich überraschenderweise ein umfangreiches römisches Fundament unter dem Langhaus feststellen lassen, das Scherbenfunde in die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr., also kurz nach der Gründung Kölns, anzusetzen gestatten. Seine Form ist rechteckig, etwas breiter als das heutige Langhaus der Kirche; die verschiedene Dicke läßt die Fundamentmasse als zweiteilig erkennen; der westliche Teil, 4½ m hoch, endigt zugleich mit dem Langhaus, ragt also etwas in die Seitenkonchen bis zu deren Umgang hinein, der östliche Teil ist als kurze Tafel von gleicher Breite davorgelegt, etwa 1,50—1,70 m hoch, aber in der Mitte der Ostseite mit einem dickeren Block verstärkt. Die Lage des Platzes, die eine

Basilika ausschließt, läßt das Fundament als das eines Tempels ansehen, in welchem Falle der westliche Hauptteil des Fundamentes für den eigentlichen Tempel, die weniger tragfähige Platte davor für den Stylobat gedient hätte. Die Ausmaße des Fundamentes 41 × 29½ m sind dabei im Verhältnis zu anderen römischen Kolonialtempeln so bedeutend, daß man an ein Bauwerk ersten Ranges, wahrscheinlich an den Haupttempel der Colonia zu denken hat, wodurch der Name »in Capitolio« eine ganz neue Stütze bekommt. Leider gestatten die gefundenen Architekturreste nur eine sehr ungefähre Rekonstruktion des Bauwerkes.

Es sprechen nun verschiedene Gründe für die Richtigkeit der Nachricht, die allerdings erst eine Quelle des 13. Jahrhunderts bringt, daß Plektrudis, die Gattin des merowingischen Majordomus Pippin des Mittleren, das Stift zu S. Marien im Kapitol gegründet habe. Verf. nimmt an, daß auf dieser Stelle in nachrömischer Zeit der Palast der merowingischen Hausmaier gestanden habe. Indessen hat sich von merowingischen Bauteilen nichts vorgefunden; nur einige Grabsteine mit einfachen eingeritzten Kreuzzeichen sind aus dieser Periode erhalten.

Für die Geschichte des romanischen Baues nimmt Verf. drei Bauperioden an. Eine brunonische ist festgelegt durch das Testament Erzbischof Brunos (953—965), der 100 Pfund »monasterio et claustro perficiendo« vermacht, eine des 11. Jahrhunderts, gestützt durch die 1049 erfolgte Weihe des Kreuzaltars durch Papst Leo IX. und durch die Weihe der ganzen Kirche durch den hl. Anno 1065, und schließlich verhältnismäßig geringere Umbauten in den oberen Geschossen nach dem Brande 1150, von denen wenigstens der Bau des Glockenturmes zwischen 1172—1178 durch eine Schreinsurkunde bezeugt ist. Dem brunonischen Bau weist R. mit mehr Sicherheit als 1911 (in Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, 1) einen Vorbau von rechteckigem Grundriß zu, von dem am westlichen Mittelturm Reste vorhanden sind und der ursprünglich als Stiftschor diente. Mit ihm gehörten dem Baubefunde nach die Anlage des Mittelschiffes und die Flankierungstürme zusammen. Das 11. Jahrhundert gestaltete hieraus einen Turmkomplex, dessen Mittelturm zwischen 1172 und 1178 zum Glockenturm ausgebaut wurde. Zur Erläuterung dieser stattlichen Anlage, die heute leider sehr reduziert ist, zieht Verf. Brauweiler heran. Ferner gehört nach seiner Meinung dem 11. Jahrhundert die Trennungswand mit ihren Aachen und Essen verwandten Arkadenstellungen an; als Vorbild kann allerdings nur Essen in Betracht kommen, das zu S. Marien direkte Beziehungen hat. Derselben Zeit angehörig erscheint ihm überdies das Langhaus, dessen Anlage vom römischen Fundament abhängt, sowie als einheitlich mittelalterliches Werk der Ostbau mit der Krypta. 1065 ist der Bau im wesentlichen so vollendet, wie ihn die Rekonstruktion gibt. Nach dem Brand entstehen im 12. Jahrhundert der Oberbau des Querschiffes mit den heutigen Gewölben, Vierungsturm und Vierungskuppel, die oberen Teile des Turmbaues, der Kreuzgang und zwei Vorhallen, um 1200 der Umbau des oberen Chorgeschosses, wie Gall festgestellt hat, nach dem Vorbild von S. Aposteln [1]), vor 1240 die frühgotische sechsteilige Einwölbung des Mittelschiffes.

Diese Aufteilung läßt bei aller Übersichtlichkeit viele Fragen offen, von denen die wichtigste die nach dem Verhältnis des brunonischen Baues zur endgültigen romanischen Kirche ist. Es scheint fast unmöglich, daß so intensive Nachforschungen gar keine Hinweise auf ihn ergeben haben sollten, wenn irgendwelche vorhanden gewesen wären, und es scheint noch unmöglicher, daß er so völlig untergegangen sein sollte und nicht ein Um-

[1]) Ernst Gall, Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Teil I: die niederländischen Apsidengliederungen nach normannischem Vorbild. Berlin 1915. S. 80.

bau alles irgend Brauchbare benutzt. Die einzige Stelle, an der Verf. diese Frage anschneidet, S. 54, nennt er die Anlage des Mittelschiffes brunonisch, wegen ihres engen Zusammenhanges mit dem Westbau, kommt aber S. 83, wo er den Befund des Langhauses diskutiert, nicht weiter auf diese Frage zurück und behandelt es als Werk des 11. Jahrhunderts. Und an diesem Problem, der Frage nach dem brunonischen Bau, setzt nun Eickens Kritik — eine solche ist sein Buch im wesentlichen — ein. Er hält im Langhaus wesentliche Teile der Mauern im Kern für brunonisch und erklärt in sehr einleuchtender Weise daraus das auffallende Verhältnis der jetzigen Mauer zum römischen Fundament. Die Arkadenwand zwischen Westbau und Langhaus könnte ebenfalls noch dem brunonischen Bau, müßte aber spätestens der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören, und es sprechen in der Tat viele kunstgeschichtliche Momente dafür, diese aus spätantiken Elementen aufgebaute Form noch vor die klassisch romanische Periode anzusetzen. Auch das ist richtig, daß Krypta und Oberbau nicht so ganz übereintreffen; ob aber weitergehende Feststellungen, was von Mauern hier brunonisch ist, ob insbesondere die Annahme eines polygonalen Krypta- und Chorschlusses, dessen Reste beim Umbau zur Kleeblattform stehen geblieben seien, richtig ist, kann so kurzerhand und ohne erneute Grabungen nicht entschieden werden. Es gibt zu wenig Analogien für eine solche Form, und Eicken selbst hält seine Rekonstruktion hier für hypothetisch. Beim Bau des 11. Jahrhunderts denkt er außerdem die Chorgewölbe, ebenfalls auf Grund baulichen Befundes, flacher gewölbt als Rahtgens.

Vielleicht liegt der Schlüssel zu jenem wichtigen Problem: brunonisch oder romanisch? in einer einleitenden Bemerkung Eickens. Er macht dort darauf aufmerksam, daß zwischen dem Testament Brunos und der Weihe von 1065 keine 100 Jahre liegen, daß also, da es sich auch bei der brunonischen Anlage um einen massiven Steinbau gehandelt haben muß, eher von einer Erweiterung als von einem Umbau gesprochen werden könnte. Hält man dazu, daß der Bau Brunos bei seinem Tode noch nicht fertig war, da die Summe von 100 Pfund in seinem Testament ausgesetzt wird, daß also auch ein großer Teil der frühromanischen Anlage eigentlich nachbrunonisch ist, daß ferner die Altarweihe von 1049 auf einen fortgesetzten Weiterbau bis zur Weihe von 1065 schließen läßt, so erklärt sich die Einheit der Bauschichten, die Rahtgens sieht, ohne große Schwierigkeit. Natürlich sind Eickens Feststellungen einstweilen nur als sehr wertvolle Anregungen zu werten, da ihnen die Untersuchung ex fundamento fehlt, ja sein Buch überhaupt erst auf der Basis der Grabungen Rahtgens möglich war. Allein das ist kein Vorwurf gegen Eicken, der sich naturgemäß gegenüber dem mit der Grabung Beauftragten im Nachteil befindet, wie er seinerseits auch feststellt, daß R. von seinem vorhergegangenen Aufsatz [1]) Anregungen empfangen hat und dieser Aufsatz wiederum R.s Darlegungen in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln voraussetzt. Allein gerade dieses gegenseitige Sich-Befruchten ist der Gewinn der wissenschaftlichen Kontroverse, und daß es auch hier das Endresultat ist, zeigt die Unwichtigkeit des Prioritätsstreites, der in nicht immer erfreulicher Form in den Anmerkungen beider Bücher sich abspielt. *Ernst Cohn-Wiener.*

Nachträgliche Bemerkungen zu St. Maria im Kapitol. (Mit 2 Abbildungen.)

Nach Abschluß meiner Monographie über die Kölner Kirche St. Maria im Kapitol war ich mir wohl bewußt, daß trotz der umfangreichen langwierigen Untersuchungen manche Frage hinsichtlich der Vergangenheit dieses merkwürdigen Bauwerkes noch nicht

[1]) Zeitschrift für Geschichte der Architektur V. 1912. Heft 11/12.

oder nur unvollständig gelöst worden war, und ich gebe auch gerne zu, daß die weitere Forschung vielleicht in der Lage sein wird, einige Linien meiner Darstellung umzuzeichnen und zu berichtigen. Galt es doch vor allem erst einmal, eine gesicherte Grundlage für jede weitere Erörterung zu schaffen, während der Bau bisher in der Kunstwissenschaft nur wie ein großes Fragezeichen auftrat. Die neu gewonnenen Ergebnisse zeitigten aber wieder neue Probleme. Über mittelalterliche Kunstwerke dieses Ranges wird bei dem Versagen der quellenmäßigen Überlieferung die Diskussion ja überhaupt kaum aufhören, solange das geschichtliche Interesse wach bleibt, und je lebhafter dies Interesse an dem Kunstwerk ist, um so größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß unsere Kenntnis desselben durch neue Entdeckungen und glückliche Kombinationen bereichert wird. Nur darüber wird man wachen müssen, daß im Laufe der Erörterungen die einmal gewonnenen Grundlagen nicht verlassen werden und dadurch die Kenntnis des Gegenstandes für weitere Kreise getrübt statt gefördert wird.

Die Gefahr, daß dies eintritt, besteht nun in mehreren Punkten hinsichtlich der in meinem genannten Buche gewonnenen Ergebnisse durch die Behandlung, die die Kirche St. Maria im Kapitol kürzlich in der oben besprochenen Arbeit Hermann Eickens erfahren hat [1]). Ich erachte es daher als meine Pflicht, die von Eicken entwickelten Ansichten auf ihren Wert zu prüfen, wobei ich freilich nicht vermeiden kann, zum besseren Verständnis einiges aus meiner monographischen Bearbeitung, in der ich mich bereits mit einem früher erschienenen Aufsatz Eickens [2]) auseinandergesetzt habe, zu wiederholen.

Der auffallende Grundriß der Krypta mit polygonal geschlossenem Mittelraum und anschließenden Kapellen hat Eicken veranlaßt, hier einen älteren Kern anzunehmen von der Art eines halbierten Sechseckbaues, der ebenso wie die Arkadenmauer im Westbau vom Aachener oder Essener Münster abgeleitet sei und zu der uns überlieferten Bauperiode des Erzbischofs Bruno im 10. Jahrhundert gehöre. Bei dem Neubau des 11. Jahrhunderts, dem in der Hauptsache der heutige Bau entstammt, sei dieser ältere Kern teilweise ummantelt worden. Demgegenüber bin ich zu dem Ergebnis gelangt, daß die Krypta einen einheitlichen planmäßigen Unterbau des Chores des 11. Jahrhunderts bildet. Und zwar nicht, weil das »so auf den ersten Blick beim Betreten der Krypta« erscheint, wie Eicken bemerkt, sondern weil der nach monatelangen Untersuchungen gewonnene Baubefund gar keine andere Möglichkeit der Erklärung zuließ. Gerade weil ich mir der auffallenden Erscheinung des Kryptagrundrisses vollkommen bewußt war und mir daran lag, volle Gewißheit zu erlangen, ob wir es mit verschiedenen Bauzeiten zu tun haben oder nicht, habe ich das Mauerwerk und die Gründung der Krypta in jeder Hinsicht, soweit es nur statthaft war, untersucht, verschiedene Mauerdurchbrüche und zahlreiche Fundamentuntersuchungen ausführen lassen. Die durch Abbildungen erläuterte Beschreibung des Ergebnisses nimmt etwa zehn Seiten großen Oktavformates ein. Über diese Tatsachen streicht Eicken stillschweigend hinweg, bleibt bei der schon in seinem früheren Aufsatz ausgesprochenen Behauptung einer jüngeren Mauerschicht, die einem älteren Kernbau vorgesetzt sei, und druckt seine Rekonstruktion der brunonischen Krypta wieder ab. Ich verweise demgegenüber für die Einheitlichkeit der Krypta auf meine Ausführungen S. 8–15 und 97—103 und hebe hier nur folgende Punkte hervor:

[1]) In der Tat sind bereits in der Zeitschrift für christliche Kunst und in den Monatsheften für Kunstwissenschaft Besprechungen des Eickenschen Buches erschienen, die vorbehaltlos dessen Resultate übernehmen. Auch die diesen Ausführungen vorausgehende Besprechung Cohn-Wieners zeigt bei aller vorsichtigen Zurückhaltung ein Schwanken in der Beurteilung von Dingen, über die m. E. keine Zweifel mehr bestehen können. — Ich komme unten auf diese Referate zurück.

[2]) St. Maria im Kapitol: Zeitschr. f. Gesch. d. Archit. V, S. 233.

Unter der Krypta zieht sich in ihrer ganzen Ausdehnung — soweit nicht ein älteres römisches Fundament sich hier vorschiebt — eine Platte aus Füllmauerwerk hin; dieselbe Platte in gleicher Ausführung liegt aber auch unter den beiden Seitenkonchen, die auch Eicken dem 11. Jahrhundert zuschreibt. Bei Ausführung dieser Fundierung ist bereits Rücksicht genommen auf die Halbsäulenvorlagen der Krypta, wie aus der betonartig festen Beschaffenheit der Fundamentplatte unter diesen sowie unter den Pfeilern und Mauern im Gegensatz zu der sonstigen sandigeren Verfüllung folgt (vgl. S. 10 meiner Monographie).

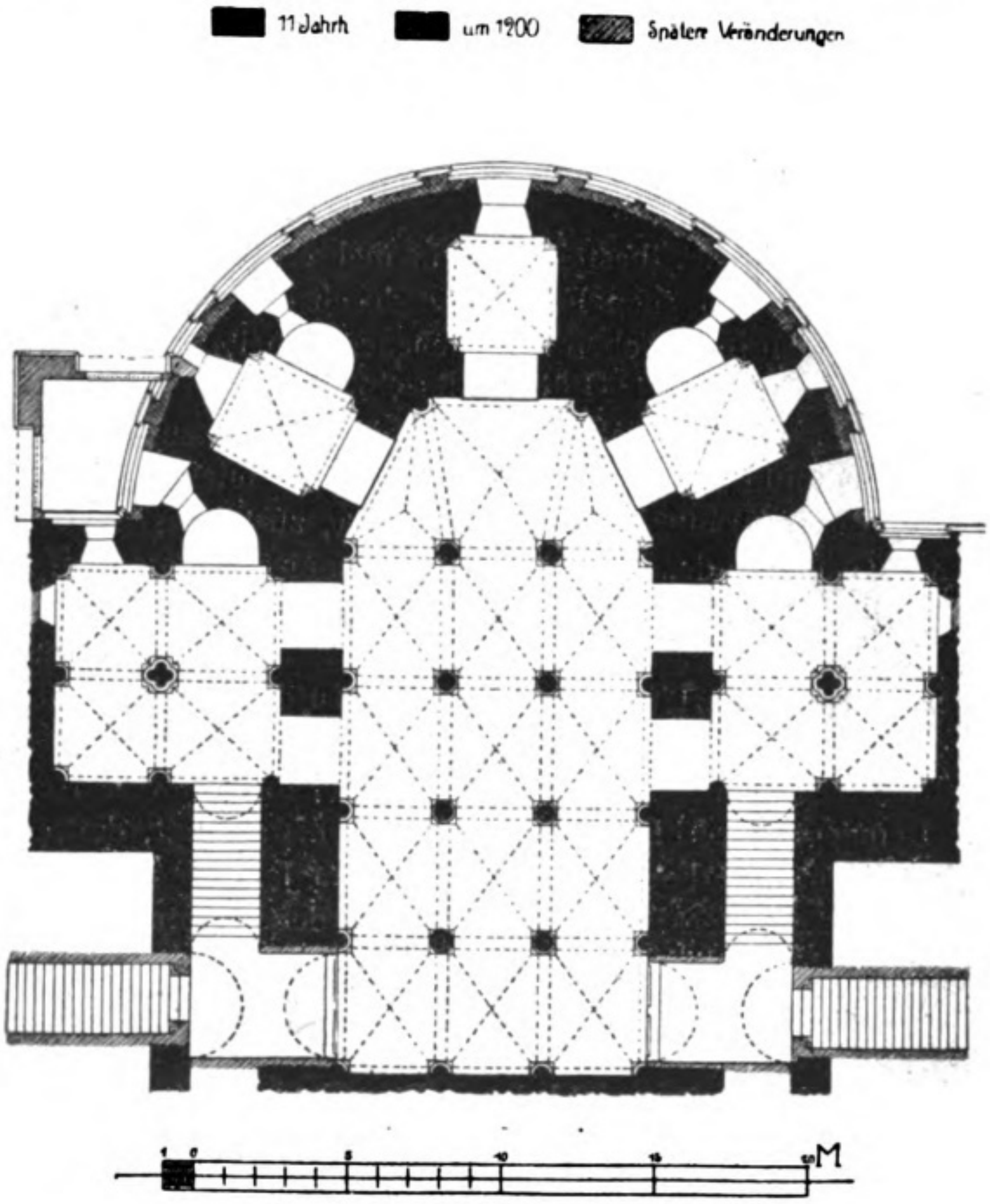


Abb. 1. S. Maria im Kapitol. Kryptagrundriß.

Ein Umstand freilich könnte — losgelöst von allen übrigen — für die Eickensche Hypothese sprechen: die äußeren Ecksäulen in den drei Kryptakapellen sind für sich — ohne Verband — vermauert[3]). Dem steht aber entgegen, daß die übrigen Wand- und Ecksäulen, über deren Zugehörigkeit zum Bau des 11. Jahrhunderts kein Zweifel besteht, verbandmäßig mit dem Mauerwerk aufgeführt sind. Die Behauptung Eickens, es handle sich hier um eine Schicht von Trachytquadern, die mit jenen Säulen einem älteren Mauerwerk zur Verstärkung vorgesetzt sei, ist ebenso falsch wie die in seinem früheren Aufsatz, wonach der vermeintlich ältere Kern aus Ziegelmauerwerk bestehen sollte, eine Behauptung, die

3) Es ist Eicken entgangen, daß ich dies in meiner Monographie (S. 90) erwähnt habe.

Eicken jetzt als einen der »paar unbedeutenden« von ihm gern zugegebenen Irrtümer zurücknimmt. Ich stelle nochmals fest: Nur die Pfeiler, Schäfte und Säulen der Krypta bestehen vorwiegend aus Trachyt-, stellenweise auch aus Sandsteinquadern; die nicht gequaderten Wandflächen des Mittelraumes, der Kapellen und Kreuzarme sind dagegen in dem für den ganzen Kirchenbau des 11. Jahrhunderts charakteristischen Kleinschichtmauerwerk bald regelmäßiger, bald wilder aus Tuff, zum Teil durchsetzt mit Grauwacke, Trachyt, Ziegel usw. ausgeführt. In dieses Mauerwerk binden die Wandsäulen in derselben Weise ein wie die Pilaster und Halbsäulen am Oberbau der Apsiden, der übereinstimmend dem

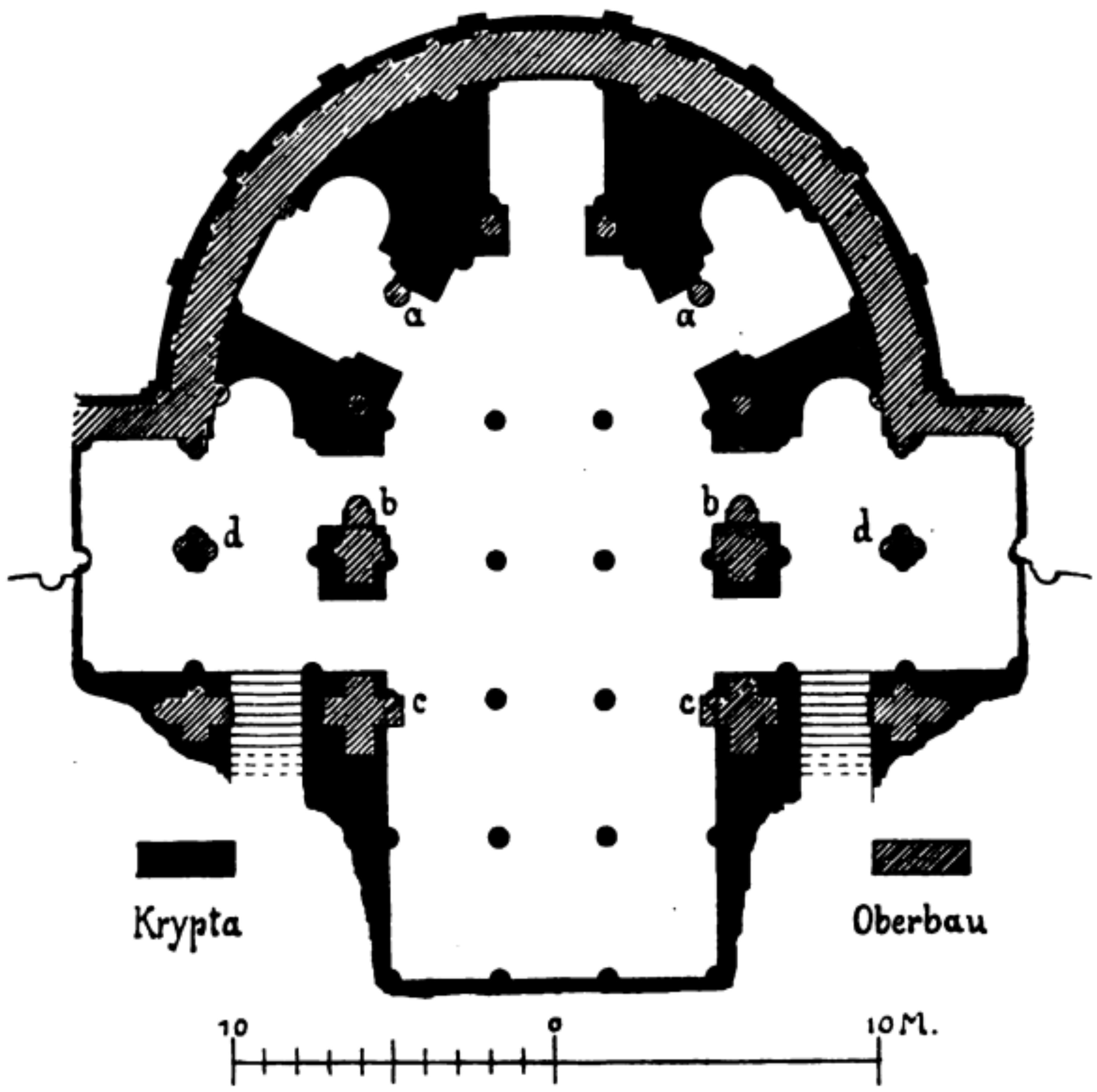


Abb. 2. Übereinandergelegte Grnndrisse von Krypta und Orbau.
e
b

11. Jahrhundert zugeschrieben wird. Wenn es sich tatsächlich bei den mit Trachytquadern verkleideten Pfeilern um eine Verstärkungsschicht älteren Mauerwerks handelte, müßte ihre nach dem Mittelraum gekehrte Flucht vor diejenige der in Bruchsteinmauerwerk ausgeführten, also — wie sich auch bei einem Mauerdurchbruch auf der Nordseite zeigte — unbedingt nicht verstärkten Seitenwände des Mittelraumes hinausfallen; sie fluchten aber genau mit diesen zusammen (Abb. 1). Es geht nicht an, eine Rekonstruktion auf eine unbedeutende Anomalie zu gründen, wie es die verbandlosen hinteren Ecksäulen der Kapellen sind, wenn der gesamte übrige Befund damit unvereinbar ist.

Ganz unverständlich ist es mir, daß Eicken auch jetzt noch für seine Hypothese ins Feld führen kann, bei einer einheitlichen Ausführung von Unter- und Oberbau würde man das Fundament der westlichen Vierungspfeiler zu der westlichen Abschlußwand der Krypta in Beziehung gebracht haben. Hier im Westen der Krypta stellte die außerordentlich feste römische Mauer sich einer weiteren Ausdehnung der Krypta entgegen, während

für die westlichen Vierungspfeiler gerade diese Mauer als Fundament benutzt werden konnte (vgl. meine Monographie Taf. I und V).

Endlich hat Eicken für seine Ansicht vorgebracht, daß sich beim Übereinanderlegen der Grundrisse der Krypta und des Chores zeige, daß struktiv wichtigen Gliedern des oberen Baues entsprechende Unterbauten in der Krypta fehlen. Es handelt sich um die beiden Säulen a, um die Vorlagen b und c und die Pfeiler d in den Kreuzarmen (vgl. Abb. 2). Unter a und b sind aber sehr starke Bögen gewölbt, die ohne Zweifel bis zum Fußboden des Chores übermauert sind. Das Vorspringen der Vierungspfeiler bei c würde man bei einer heutigen Bauausführung in Werksteinen zwar zu vermeiden suchen; da die Pfeiler im übrigen aber voll auf den äußerst starken Seitenmauern aufstehen und der geringe Vorsprung durch Übermauerung der Kryptahalbsäulen und der Gewölbezwickel aufgefangen werden konnte, so ließ man diesen Vorsprung im Unterbau unberücksichtigt, um die Weite des Mittelraumes nicht zu beschränken und dessen noch heute so wohltuende ruhige Einheitlichkeit durch Pfeilereinbauten zu stören. Ähnlich fehlt auch in der Krypta von Klosterrath und derjenigen von Hersfeld eine besondere Verstärkung unter den auch dort etwas vorspringenden Pfeilern des Oberbaues. Was endlich die aus vier Halbsäulen zusammengesetzten Pfeiler d betrifft, so gehören sie ebenso wie die über ihnen stehenden stärkeren Pfeiler auch nach der Annahme Eickens dem Neubau des 11. Jahrhunderts an. In diesem Falle sind wir uns also darüber einig, daß es sich unten und oben um Teile derselben Bauperiode handelt. Wenn somit auch hier kleine Ungenauigkeiten im Übereinanderpassen dieser Pfeiler, die außerdem in der Krypta im Gegensatz zu oben auffallend schwach sind, sich zeigen, so liefert dies eben nur einen weiteren Beleg für die Tatsache, daß solche geringfügigen Abweichungen zwischen unten und oben nicht zu einem Schluß auf verschiedene Bauzeiten berechtigen. Mit der Vorstellung von der Genauigkeit moderner Bauführung dürfen wir nicht an die Beurteilung mittelalterlicher Werke herantreten, namentlich wenn es sich um solche der frühromanischen Periode handelt. Wir wissen aus zahlreichen Beispielen [4]), daß bei einem romanischen Kirchenbau mit Krypta diese in der Regel zuerst vollendet und als Unterkirche geweiht wurde. Beim Weiterbau konnten sich dann leicht gewisse Abweichungen und Unstimmigkeiten ergeben, wie sie bei Bauten des Mittelalters auch aus jüngerer Zeit und trotz einheitlicher Bauführung keine Seltenheit sind, bei einer so reich gegliederten Anlage wie hier in St. Maria im Kapitol aber um so weniger überraschen können. Von diesen im mittelalterlichen Baubetriebe begründeten Unebenheiten der Ausführung abgesehen, muß aber die Krypta als ein einheitlicher planmäßiger Unterbau des Chores betrachtet werden. Die Eickensche Rekonstruktion der brunonischen Anlage ist demgegenüber, wie ich sie bereits in meiner Monographie charakterisierte, eine hübsch ausgedachte, aber mit dem Baubefund unvereinbare Theorie. Für die auffallende Erscheinung des polygonalen Abschlusses des Mittelraumes und die anschließenden Kapellen glaube ich auf anderem Wege eine völlig ausreichende Erklärung gefunden zu haben, namentlich durch den Hinweis auf die fast gleichzeitige verwandte Kryptenanlage der Abtei zu Brauweiler [5]).

Im zweiten Abschnitt seiner Arbeit gibt Eicken eine Rekonstruktion des frühromanischen kleeblattförmigen Ostbaues. Wenn ich mich auch schon in meiner Monographie darüber geäußert habe, so muß ich doch noch einmal auf den Hauptstützpunkt der Eicken-

[4]) St. Michael in Hildesheim, Limburg a. d. H., Hersfeld, Klosterrath, Dom in Speyer, um nur einige Beispiele zu nennen.

[5]) S. 99—102 meiner Monographie.

schen Rekonstruktion zurückkommen, da er auch jetzt noch seine frühere Ergänzung fast unverändert wieder abgedruckt hat.

Es handelt sich hierbei um eine oben abgeschrägte Platte in Höhe der Fenstersohlbank des zur jüngeren Bauperiode des 12. Jahrhunderts gehörenden Obergadens der drei Konchen, um einen schlichten Wasserschlag, über dessen Bestimmung nach Profil und Lage gar kein Zweifel aufkommen kann. Eicken aber hat sich verleiten lassen, hierin ein altes Dachgesims zu erblicken, mit dem die Mauern der Apsiden des 11. Jahrhunderts abgeschlossen wären. Eicken meint jetzt, ich hätte doch zugegeben, daß das Mauerwerk unter diesem Gesims nicht so regelmäßig ausgeführt sei wie das (nach seiner Annahme jüngere) darüber. Der betreffende Satz lautet aber bei mir: »Nach der Eickenschen Hypothese müßte überdies das Mauerwerk unter diesem Gesims noch das des 11. Jahrhunderts sein, während es in der ausschließlichen Tuffsteintechnik des 12. Jahrhunderts ausgeführt ist, deutlich unterschieden von den ursprünglichen frühromanischen Partien des Baues, nur ist es als unter Dach liegend nicht so regelmäßig ausgeführt wie das von außen sichtbare und noch dazu stark erneuerte Mauerwerk über dem Gesims.« Indem man eine nebensächliche Bemerkung zur Hauptaussage macht und diese selbst unterdrückt, ist es allerdings nicht schwer, einen Sinn in sein Gegenteil zu verkehren[6]). Zum mindesten hätte man von Eicken bei einem für ihn so wichtigen Bauglied eine ganz zuverlässige Aufnahmeskizze davon erwarten dürfen. Ich hielt es angesichts der grob verzeichneten Eickenschen Skizze für angezeigt, in der Besprechung meinerseits eine Zeichnung des Befundes zu geben (Abb. 82 meiner Monographie). Eicken läßt aber unbeirrt dadurch jetzt dasselbe Klischee wieder abdrucken. Gegen die Bestimmung des Gesimses als Wasserschlag führt Eicken jetzt an, daß es sich nicht in den Eckabschnitten zwischen den Konchen fortsetzt. Hier haben wir jedoch noch Teile vom Bau des 11. Jahrhunderts, wie von niemandem bestritten wird, während die Obermauern der Apsiden, an denen der Wasserschlag vorkommt, erst dem 12. Jahrhundert angehören (vgl. Taf. III meiner Monographie).

In seinem früheren Aufsatz hatte Eicken behauptet, der Westchor hätte für die aus 34 Kanonissen und 22 »jungen Damen« bestehende Zahl der Stiftsdamen nicht genügt; die eigentlichen Kanonissenchöre seien die beiden Seitenapsiden gewesen, deren Anlage mit dieser Bestimmung zu erklären sei. Nachdem ich ihn darauf aufmerksam gemacht hatte, daß die Zahl der 22 »jungen Damen« in den 34 einbegriffen ist, hat er sie jetzt streichen müssen, aber der Westchor (zu dem übrigens nicht nur die Emporen, sondern auch der Raum darunter gehörte) ist ihm noch immer zu klein; und so bleibt er bei der Erklärung der Seitenkonchen mit ihrer Bestimmung als Frauenchöre. Daß dies zwar die nächstliegende Erklärung ist, habe auch ich zugegeben und auf die Analogie mit St. Quirin in Neuß hingewiesen, dann aber die quellenmäßigen Belege für die Bestimmung der westlichen Vorhalle und Empore in St. Maria im Kapitol als Frauenchor zusammengestellt (S. 189 meiner Monographie), während schon die Anlage der großen für das Volk bestimmten Hauptportale in der Achse der Seitenkonchen gegen Eickens Chortheorie spricht[7]). Der Hinweis auf St. Quirin findet sich jetzt auch bei Eicken, die Quellenzitate für den Westchor,

[6]) Die hierzu von Eicken S. 38 unten zitierte Anmerkung von mir hat er durch fehlerhaftes Zitieren (Z. 4 von unten »spricht« statt »entspricht«) unverständlich gemacht. Anscheinend hat er sie übrigens selbst nicht so wie sie gemeint war verstanden.

[7]) Diese Portale hatte Eicken bei der Rekonstruktion in seinem ersten Aufsatz durch Fenster ersetzt, freilich nur »irrtümlich«, wie er jetzt (S. 34, Anm.) meint. Tatsächlich mußten die Portale seiner Theorie aber sehr unbequem sein.

denen sich keine einzige Quelle für die Benutzung dei Seitenapsiden als Stiftschöre gegenüberstellen läßt, verschweigt er dagegen [8]).

Auf S. 7 gibt Eicken eine Skizze der Langhausmauern, nach der die inneren Pfeilervorlagen mit den Halbsäulen des 11. Jahrhunderts älteren (brunonischen) Seitenschiffmauern vorgesetzt erscheinen. Diese Trennung drängt sich in der Tat als sehr naheliegend auf, wie ich auch in meiner Monographie bemerkt habe. Dennoch konnte ich mich nicht dazu entschließen, weil der Befund eben nicht so ist, wie ihn Eicken wiedergibt, da die Pfeilerquader in das Mauerwerk einbinden [9]). Als völlig ausreichenden Grund für das Vorsetzen der Pfeiler vor das römische Fundament, auf dem die Seitenmauern im übrigen ruhen, habe ich bereits angegeben, daß man bestrebt war, auf diese Weise annähernd quadratische Gewölbefelder im Seitenschiff zu erhalten.

* * *

Auf weitere Abweichungen unserer Auffassungen und Deutungen des Baues gehe ich nicht ein, da es sich nach dem oben Gesagten nur darum handeln sollte, keine Unklarheiten über wesentliche Untersuchungsergebnisse meiner Arbeit aufkommen zu lassen. Dagegen möge es mir gestattet sein, mich noch zu dem Verhältnis meiner Arbeiten über St. Maria im Kapitol zu denjenigen Eickens zu äußern, wozu mich verschiedene Bemerkungen Eickens und neuerdings auch die Besprechung Lüthgens in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (s. unten) herausfordern.

Nachdem ich bereits früher (seit 1907) die Kirche St. Maria im Kapitol für die von Paul Clemen herausgegebenen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« inventarisiert hatte, entschloß ich mich im Jahre 1909 zu einer monographischen Bearbeitung, die mir zugleich mit den erforderlichen Untersuchungen durch das Entgegenkommen des Historischen Museums der Stadt Köln sowie verschiedener Vereine ermöglicht wurde. Zu Beginn des Jahres 1912, als ich noch mit dieser Arbeit beschäftigt war, die sich sehr viel zeitraubender und schwieriger als zuerst angenommen erwies, erfuhr ich zufällig vom Pfarrer der Kirche, daß ein Bonner Student, Hermann Eicken, bei ihm gewesen sei, um Untersuchungen an dem Bauwerk vorzunehmen. Einige Zeit darauf teilte mir Geheimrat Clemen einen an ihn gerichteten Brief Eickens mit, der die später von diesem veröffentlichte Hypothese über den brunonischen Bau des 10. Jahrhunderts, den Vorgänger der jetzigen, in der Hauptsache auf eine Weihe vom Jahre 1065 zurückreichenden Kirche, enthielt. Es handelte sich um die bereits oben von mir kritisierte, der Theorie nach recht ansprechende Rekonstruktion der Krypta und des Chores als die Halbierung einer Anlage vom Typ des Aachener Münsters, die sich aber auf unzureichende Beobachtungen stützte und mit dem tatsächlichen Baubefund unvereinbar war. Ich schickte

---

8) Eicken hält mir vor, daß ich doch selbst (S. 190) zugegeben hätte, die Stiftsdamen hätten bei besonderen Feierlichkeiten »im Ostbau« gesessen. Hätte Eicken genau gelesen, so würde er gefunden haben, daß ich »Ostchor« geschrieben, womit ich natürlich nicht die von Eicken dafür in Anspruch genommenen Seitenkonchen meine.

9) Vgl. S. 80 meiner Monographie, wo ich mich eingehend hierzu geäußert habe. Eicken ist hierüber stillschweigend hinweggegangen, ebenso über den Hinweis darauf, daß von einer Fortsetzung der Seitenschiffmauern, wie sie der Eickenschen Rekonstruktion des brunonischen Grundrisses zufolge bis an die Kreuzarme der Krypta gereicht haben würden, bei der Untersuchung unter dem nördlichen Kreuzarme (Abb. 13 meiner Monographie) nichts gefunden ist. Dagegen kann in einem Keller zwischen nördlicher Apsis und Seitenschiffmauer festgestellt werden, daß die letztere gegen die Untermauerung der Apsis des 11. Jahrhunderts angesetzt ist, also wenigstens an dieser Stelle nicht älter sein kann als der Ostbau.

den Brief sofort zurück und ließ über meine Stellung zur Eickenschen Theorie keinen Zweifel, wenn ich mich auch über meine eigene Ansicht vor Abschluß der Untersuchungen, die aus Mangel an Mitteln häufig unterbrochen werden mußten, und vor Veröffentlichung des ganzen Beweismaterials nicht näher äußern wollte.

Im Januar 1913 konnte ich endlich mit dem Druck der Monographie beginnen, der im Juni desselben Jahres abgeschlossen war. Gerade in diese Zeit fiel das Erscheinen des oben erwähnten Aufsatzes von Eicken über St. Maria im Kapitol in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur [10]). Hierin brachte er die schon in dem Schreiben an Clemen enthaltene Grundrißrekonstruktion des brunonischen Baues mit denselben unzulänglichen Begründungen wie dort und überdies eine Rekonstruktion des Bauzustandes der Kirche im 11. Jahrhundert, die sich — abgesehen von den oben erwähnten Querschiffportalen — mit der jetzt von ihm veröffentlichten deckt, von der vorhin die Rede war. Am Schluß des der Rekonstruktion des frühromanischen Baues gewidmeten Abschnittes meiner Monographie (S. 124—126) konnte ich noch eine kurze Besprechung des Eickenschen Aufsatzes einschalten.

In seiner neuen Arbeit will jetzt Eicken die verdächtige Tatsache feststellen, daß ich, ohne auf ihn hinzuweisen, in mehreren wichtigen Punkten mit ihm übereinstimme; diese seine nochmalige Behandlung des Gegenstandes erscheine ihm deshalb neben anderen Gründen auch angezeigt, »um die Priorität seiner früheren Beobachtungen nicht verschleiern zu lassen«. Nun glaube ich ohne Selbstüberhebung behaupten zu können, daß ich in einer mehr als fünfjährigen Beschäftigung mit dem Bau, den ich so eingehend untersuchen durfte, wie es selten bei einem in dauernder Benutzung befindlichen Kultbau möglich ist, meine Beobachtungen selbständig gemacht habe und daß ich sie nicht erst der Arbeit Eickens, dem ich überdies mehrere geradezu falsche »Beobachtungen« nachgewiesen habe, zu entlehnen brauchte. Einen besonderen nachträglichen Hinweis auf die zwei oder drei Punkte, die sich noch nicht in meiner natürlich nur eng begrenzten Inventarbearbeitung und »schon« bei Eicken finden, durfte ich mir daher wohl sparen. Wie ist es aber mit meiner Rekonstruktion der Kirche des 11. Jahrhunderts der Fall, die »in den hauptsächlichen Punkten« mit der einige Monate vorher von Eicken veröffentlichten übereinstimmen soll? Da der heutige Bau bis zum Obergaden noch fast ganz aus dem 11. Jahrhundert erhalten ist, so ist eine weitgehende Übereinstimmung bis hierhin tatsächlich wohl nicht anders möglich. Ferner ist es schlechthin nicht zu verwundern, daß bei diesem in allen Punkten gegebenen Unterbau und bei einigen Einzelheiten des Oberbaues, über die kein Zweifel möglich ist, auch die Rekonstruktion der oberen Teile in mancher Hinsicht ähnlich ausfallen muß. Im übrigen aber sind unsere Lösungen wesentlich verschieden, wie jeder beim Nebeneinanderstellen der Abbildungen zugeben wird. Über die Fragwürdigkeit der Eickenschen Ergänzung habe ich mich bereits in meiner Monographie geäußert und verweise ich auf meine obigen Ausführungen. Entschieden verwahren muß ich mich gegen die dreimal (S. IV, 9, 43) von Eicken wiederholte Unterstellung, ich könnte »im Gegensatz zu meiner vorher ausdrücklich niedergelegten Meinung« »nicht mehr leugnen«, daß der Westbau im Kern zur brunonischen Anlage des 10. Jahrhunderts gehört. Auch hier wäre ich also verpflichtet gewesen, Eicken die »Priorität« in dieser Erkenntnis einzuräumen. Nun habe ich mich bereits im Jahre 1907 gelegentlich einer Erörterung über den Westbau des Aachener Münsters folgendermaßen über den Turmbau von St. Maria im Kapitol geäußert: »Er ist jedenfalls älter als der Neubau des 11. Jahrhunderts, aus dem das jetzige Langhaus und der Chor her-

[10]) Jahrg. V, S. 233—251. Das betreffende Heft ist zwar noch das letzte des Jahrgangs 1912, tatsächlich aber erst im März 1913 herausgekommen.

vorgingen, und wird wahrscheinlich dem unter Erzbischof Bruno (953—965) ausgeführten Bau angehören, auf den eine Angabe in seinem Testament hinweist [11]). Eingehendere Beschäftigung mit dem Bau brachte mich später zu der Ansicht, daß von der brunonischen Anlage nichts mehr äußerlich nachweisbar sei, doch fügte ich in den »Kunstdenkmälern« dem hinzu: »vielleicht Teile unter dem Westbau« [12]). Ich hatte in der Tat am Fuße des Mittelturmes einen anscheinend einer älteren Periode angehörenden Mauerkörper gefunden, äußerte mich aber noch zurückhaltend darüber, um erst zu einem sicheren Ergebnis zu gelangen. Die weitere Untersuchung führte denn auch hier zu dem gewünschten Resultat, das mir die Rekonstruktion des brunonischen Westbaues im Grundriß ermöglichte. Dieser nachweisbare Rest der Anlage des 10. Jahrhunderts, der übrigens zum Teil frei zutage tritt, war von Eicken noch völlig unbeachtet geblieben; und erst jetzt hat er daraufhin, wie er zugibt, seine Grundrißergänzung in diesem Punkte korrigiert.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch kurz Stellung nehmen zu der in der obigen Besprechung Cohn-Wieners enthaltenen Äußerung: »es scheine fast unmöglich, daß so intensive Nachforschungen gar keine Hinweise auf den brunonischen Bau ergeben haben sollten, wenn irgendwelche vorhanden gewesen wären, und es scheint noch unmöglicher, daß er so völlig untergegangen sein sollte und nicht ein Umbau alles benutzt, was für ihn irgend brauchbar ist«. Demgegenüber verweise ich auf die immerhin von mir festgestellten Reste des brunonischen Westbaues; im übrigen aber habe ich wiederholt (S. 39, 54, 80) hervorgehoben, daß Nachforschungen unter dem Langhause der Kirche, von denen Aufschlüsse über die dem 11. Jahrhundert voraufgehenden Bauperioden zu erwarten wären, unterbleiben mußten, teils weil die verfügbaren Mittel durch die wichtigeren Feststellungen unter dem Ostbau und am römischen Fundament erschöpft waren, teils auch, weil dadurch der Gottesdienst gestört worden wäre. Die freilich ungleich schwächer zu vermutenden Seitenmauern des brunonischen Langhauses habe auch ich auf der Stelle der jetzigen angenommen. An den freigelegten Teilen ihrer Fundamente konnte ich mich aber nicht entschließen, sie als brunonisch anzusprechen, vor allem nicht nach dem Befund in der Ecke zwischen nördlicher Apside und Seitenschiff. Ich gebe aber gerne zu, daß in der Untermauerung der seitlichen Langhauswände Teile derjenigen des brunonischen Baues wiederverwandt worden sind, wie ich auch keinen Zweifel darüber gelassen habe, daß die Nachforschungen in diesem Punkte noch einer Ergänzung bedürfen. Die aus meinen Untersuchungen tatsächlich gewonnenen und als solche hervorgehobenen Ergebnisse werden hierdurch nicht berührt.

Cohn-Wiener glaubt für das Fehlen einer älteren Bauschicht vielleicht darin eine Erklärung zu finden, daß es sich überhaupt im 11. Jahrhundert nur um einen Weiterbau des unter Bruno begonnenen Neubaues gehandelt hätte. Wir hätten es dann mit einer mehr als 100jährigen Bauunternehmung zu tun: gewiß kein vereinzelter Fall bei einem umfangreicheren mittelalterlichen Bauwerk. Dann wäre aber die von mir eingehend gewürdigte stilistische und kompositionelle Einheitlichkeit der Ausführung unerklärlich, und für diese kommt gerade die Mitte des 11. Jahrhunderts und nicht die rund 100 Jahre ältere brunonische Bauperiode in Betracht. Diese muß auch nach dem Wortlaut von Brunos Testament, ihrer einzigen literarischen Quelle, bei dessen Tode (965) ihrem Abschluß immerhin bereits nahe gewesen sein.

---

[11]) Westdeutsche Zeitschr. 1907, S. 57.

[12]) Kunstdenkm. d. Stadt Köln II, 1, S. 192. Dazu S. 199 der Hinweis auf meinen Aufsatz in der Westd. Zeitschr.

In einer rückhaltlos anerkennenden und gegen mich gerichteten Besprechung des Eickenschen Buches, durch die ich offenbar regelrecht zugedeckt werden sollte [13]), hält Lüthgen mir — »dem zufälligen Bearbeiter des Stoffes«, wie er sich in nicht mißzuverstehender Weise ausdrückt — vor, ich hätte Eickens vermeintliche Feststellungen als einen unerlaubten Eingriff in meine persönlichen Rechte auf die Kirche St. Maria im Kapitol betrachtet [14]). So liegt der Fall denn doch nicht. Ich habe nie beansprucht, eine Art Monopol auf wissenschaftliche Untersuchungen an St. Maria im Kapitol zu besitzen. Daß Eicken nicht die Vorsicht beobachtet hat, erst die Veröffentlichung der jahrelangen Untersuchungen an der Kirche abzuwarten, war seine Sache. Man wird mir aber wohl zugeben, daß ich es dann als meine Sache betrachtete, die Ergebnisse meiner Arbeit gegen Beweisführungen von der Art der Eickenschen Veröffentlichungen mit aller Entschiedenheit zu verteidigen. Lüthgen behauptet ferner, ich hätte in meiner Monographie »die beiden grundlegenden Ergebnisse angenommen, die Eicken 1912 (in seinem ersten Aufsatz) feststellte, nämlich die bemerkenswerten Tatsachen, daß Reste eines älteren Langhausbaues, der der Dreikonchenanlage vorherging, nachweisbar waren, derart, daß der Langhausbau in seiner ursprünglichen Art rekonstruiert werden konnte; und zweitens, daß der spätere Dreikonchenbau und sein Vorbild in byzantinisch-orientalischen Kunstkreisen in seiner entwicklungsgeschichtlichen Stellung geklärt werden konnte«. Über den ersteren Punkt brauche ich nach dem Gesagten kein Wort mehr zu verlieren. Zu der zweiten von Lüthgen hervorgehobenen »bemerkenswerten Tatsache« hatte sich Eicken in seinem Aufsatz von 1912 aber überhaupt noch nicht geäußert! Ein weiteres Eingehen auf die Besprechung Lüthgens halte ich nach meinen obigen Ausführungen für unnötig. *Hugo Rahtgens.*

Hans Rose, Die Baukunst der Zisterzienser. Mit 88 Abbildungen und 4 Tafeln. F. Bruckmann A.-G., München, 1916.

Der Verfasser will dartun, daß in der Ordensbaukunst der Zisterzienser deren Bauregel nur das retardierende, keineswegs das schaffende Moment war. Die Ordensbaukunst lasse sich daher leichter als eine bestimmte Phase der burgundischen Frühgotik begreifen, für deren Eigenart der Ordensgeist erst in zweiter Linie verantwortlich ist. Die erste These ist nicht neu und muß zugegeben werden, wenn man sich wirklich an die »Bauregel« hält und nicht stillschweigend dafür »Ordensgeist« einsetzt. Wollte der Verfasser auch die zweite These erweisen, so hätte er zeigen müssen, daß man in Burgund auch ohne den Zisterzienserorden zu einer Art Frühgotik gelangt wäre, die der Ordensgotik einigermaßen ähnlich gesehen hätte, daß man also aus eigenen Kräften das System der »jüngeren« burgundischen Schule (Kathedrale von Autun usw.) überwand und »gotisch« zu bauen anfing. Das beweist er aber nicht. Vielmehr folgt er der älteren Anschauung, nach der es eben in der Hauptsache die Zisterzienser sind, die die Gotik in Burgund einführen. Zwar sollen Ancy-le-Duc, Vézelay und St. Lazare in Avallon »den Übergang von den tonnengewölbten Bauten zu den frühgotischen vermitteln«. Aber was soll das eigentlich angesichts der Daten heißen? Die drei Kirchen sind ja doch älter als die Hauptwerke der jüngeren burgundischen Schule; und daß sie die Zisterziensergotik nicht vorbereiten, gibt auch der Verfasser schließlich unzweideutig zu (S. 15 und 20). Also ist es eben doch der Zisterzienserorden selber, der die Gotik in Burgund — und noch dazu auf sehr eigenartige Weise — begründet, einerlei, woher er sie nahm; und unter den Kräften, die »die jüngere burgundische

[13]) Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX (1916) S. 190.

[14]) Denselben Vorwurf hatte bereits Eicken in seinem Vorwort gegen mich erhoben.

Schule« trotz ihrer glänzenden Eigenschaften ums Leben brachten, ist er die stärkste. Mir scheint, da kommt man mit dem Zugeständnis nur der asketisch vereinfachenden Tendenzen des Ordens nicht mehr aus: in Pontigny spätestens ist er schöpferisch tätig gewesen. Freilich nicht seine Bauregel, wohl aber sein Geist.

So ist also gleich die Hauptthese des Buches nicht scharf genug gefaßt. Und dieser Mangel an Schärfe ist leider bezeichnend. Rose gibt eine systematische Darstellung der Zisterzienserbaukunst (I. Das burgundische Raumgefühl: Bedachungsproblem und Raumproportion; II. Das burgundische Massengefühl: Außen- und Innenbau). Er zeigt dabei gewiß nicht ungeschickt, wie weit die Zisterziensergotik auf dem Boden Burgunds vorbereitet war, wie die ältere burgundische Baukunst die spezifischen Lösungen der Probleme in der Ordensbaukunst bestimmt haben (eins der besten Beispiele ist das oblonge Kreuzgewölbe). Aber er wird der eigentlichen Leistung der Zisterzienser doch nicht ganz gerecht. Pontigny ist eben doch zunächst etwas Neues, eine neue Synthese, war so vorher noch nicht da. Und dies Neue ist zugleich das eigentlich Bezeichnende, Bleibende; und es ist etwas Eigenartiges und Starkes — wer vergäße einen Eindruck wie den von Arnsburg! Merkwürdig, daß der Verfasser das nicht ganz anders herausgearbeitet hat! Gerade weil er das Schwergewicht auf die Analyse legt, erwartet man das. Er hat sich mit jener These doch schließlich den Weg zu einer unbefangenen Würdigung verbaut.

Den Stoff selbst nimmt Rose in der Hauptsache als gegeben hin. Eigene Untersuchungen an den Denkmälern hat er nicht vorgenommen, nicht einmal in entscheidenden Fragen, Rekonstruktionsversuche fehlen. Und ebenso verzichtet er auf eine eindringende Kritik der überlieferten Datierungen. Ja, hier und da kommt eine deutliche Abneigung gegen alles Entwickelungsgeschichtliche zum Ausdruck. So geht er denn auch der naheliegenden Versuchung, Filiationen aufzustellen, peinlich aus dem Wege. Ich meine nicht, daß dieses Verhalten allein schon das Buch richtet. Man kann ja wohl fragen, ob der Stand der Forschung eine Darstellung, wie er sie geben will, erlaubt. Aber möglich und fruchtbar könnte sie an sich schon sein. Nur müßten dann wenigstens seine eigenen Probleme schärfer erfaßt und zwingender entwickelt werden. Aber wie wenig befriedigen Abschnitte wie der über den Turmbau (S. 63 ff.)! Da müßten doch mindestens die wirklich gebauten Türme (Dachreiter) einigermaßen klassifiziert und wirklich gewürdigt werden! Ebenso ist das Fassadenproblem nicht richtig erkannt und einleuchtend abgehandelt (S. 69 ff.). Die ganze Zusammenstellung der behandelten Denkmäler hat hier (wie auch sonst) etwas Zufälliges. Schließlich bleiben als Ertrag ein paar Werturteile. Ebenso ist es mit den Radfenstern: weder ihre Herkunft wird deutlich, noch ihr Weg klar aufgezeigt. Kurz ich finde: die Darlegungen befriedigen auch innerhalb ihrer eigenen Grenzen nicht. Unleugbar hat der Verfasser seinem Gegenstand viel Fleiß, ein geschultes Auge, Verständnis und Geschmack entgegengebracht. Daß das Ergebnis nicht durchschlagender ist, liegt doch letzten Endes daran, daß er die Dinge nicht entwickelungsgeschichtlich anzusehen sei es gelernt hat, sei es sich entschließen kann. Gewiß kann man das fertige Bauwerk auf seinen künstlerischen Gehalt hin analysieren. Aber die Probleme, die da gelöst sind, überhaupt erst einmal richtig zu sehen, dazu führt doch die Untersuchung der Entwickelung auf dem nächsten und einfachsten Wege.

Schließlich noch eine Anmerkung. Wenn man schon Architektur photographiert, sollte man das technisch ein bißchen besser machen: kaum eine einzige der mitgeteilten Aufnahmen zeigt beiderseits senkrechte Wände und Pfeiler.

Rudolf Kautzsch.

Ernst Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Teil I: Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde. Mit 80 Lichtdrucktafeln. Berlin. Georg Reimer. 1915.

Ein verständiges und ergebnisreiches Buch! Ernst Gall legt uns hier den ersten Teil einer größeren Arbeit vor, die die Anfänge der Gotik am Niederrhein behandeln soll. Der stattliche Band hält aber mehr, als der Titel verspricht: er schließt einen sehr bedeutsamen Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Gotik überhaupt ein. Aber hören wir zunächst den Verfasser selber.

Er geht vom Aufriß der Apsiden in der Apostelkirche zu Köln aus. Er beschreibt jene neue und auffallende Zerlegung der Wand in zwei Schalen mittels eines vorn offenen Laufganges und würdigt ihre konstruktive Bedeutung für die Widerlagerung des Gewölbes. Aber so groß diese Bedeutung ist, sie ist doch nicht der Endzweck der Anlage; dieser ist allgemeiner: die in der Wand wirksamen Kräfte sollen in einzelnen senkrechten Gliedern (den Pilastern unten, den Freistützen vor dem Laufgang oben) konzentriert erscheinen. Und indem man diese Glieder miteinander verband, schuf man die Wand aus einer trägen toten Masse in einen lebendigen Organismus um. Diese Apsidengliederung ist im rheinischen Kunstkreis neu: der Chor von St. Gereon kennt sie noch nicht. Woher kommt sie? Der rheinischen Architektur ist ein Mangel an klarem konstruktivem Denken nicht abzusprechen [1]). Schon das macht höchst unwahrscheinlich, daß man hier aus eigener Überlegung auf jene konstruktiv so bedeutsame Anordnung sollte gekommen sein. Aber auch das künstlerische Empfinden, das in ihr zum Ausdruck kommt, ist nicht das der rheinischen Architektur. Ein Überblick über die Geschichte der rheinischen Wandgliederungen macht ganz offenbar, daß man zwar gar nicht selten die Wände mittels Vorlagen und Blendbogen »dekorativ« gliederte, daß man aber nirgends dazu überging, die vertikalen Glieder, die Pfeiler und die zugehörigen Teile der Hochwand über ihnen, zu verselbständigen, die ganze Wand also in tragende und raumabschließende Teile zu zerlegen. Das aber ist in der Normandie geschehen, und zwar so früh und so folgerichtig, daß man sofort fühlt, hier entspricht dieses Vorgehen einem starken und tief wurzelnden künstlerischen Empfinden.

Hier in der Normandie finden sich nun auch tatsächlich Apsiden, deren Oberwand durch einen Laufgang mit vorgestellten Freistützen in zwei Schalen zerlegt ist — ganz so wie die Wände der Apsiden in der Apostelkirche. Der Laufgang tritt in Cérisy-la-Forêt und in St. Nicolas in Caen auf: wahrscheinlich gehen beide auf den nicht erhaltenen Chor von St. Étienne zurück. Höchst entwickelt begegnet uns dann die Anlage in dem Chorneubau der Ste. Trinité in Caen (um 1100). Sie ist also hier durch eine längere Entwickelung vorbereitet, hat aber auch in den Gliederungen der Langhauswände (St. Étienne in Caen!) so bedeutsame Vorläufer, daß man sieht, das Motiv ist hier tatsächlich aus einem geschlossenen Vorstellungskreis geboren, es ist hier heimisch. Somit war nur noch zu erweisen, daß jene Art der Apsidengliederung in der Normandie weiter entwickelt und von ihr aus weiter verbreitet wurde. Auch diesen Nachweis bringt Gall. Er verfolgt die Geschichte der normännischen Apsidengliederung durch das 12. Jahrhundert und zeigt ihre weitere Verbreitung. Sie faßt in Nordfrankreich und im niederländischen Grenzgebiet Fuß (Tournay), und es besteht darnach keine Schwierigkeit, anzunehmen, daß sie auf diesem Weg auch nach Köln kam. Schon in den Niederlanden wird zwar das französische System, aber

[1]) Es ist zwar nicht richtig, wenn der Verfasser sagt, es sei ihr der Strebepfeiler überhaupt unbekannt geblieben (Maria Laach hat am Chor zweifellose Strebepfeiler und steht damit nicht allein), aber für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts gelten seine Sätze durchaus.

nicht auch die französische Dekoration der Bauglieder aufgenommen. Um so weniger kann es befremden, daß man in Köln ebenso verfuhr. Zu allem Überfluß setzt der Verfasser dann noch auseinander, daß das einzige Gebiet, wo sich außerhalb der Normandie eine ähnliche Anlage ursprünglich findet, die Lombardei, als Ursprungsland für Köln nicht in Frage kommen kann: der Fall ist dort anders geartet und bleibt vereinzelt (S. Fedele in Como).

Damit ist der Beweis geschlossen. Und so dankenswert die folgende weitere Geschichte des Motivs am Niederrhein mit ihren lehrreichen Beiträgen zur Baugeschichte einer größeren Reihe von Kirchen (Groß St. Martin in Köln, Brauweiler, Heisterbach, St. Kunibert in Köln, St. Quirin in Neuß) auch ist, das Schwergewicht und der Hauptreiz der Arbeit liegt doch bei jenem eigentlichen Nachweis. Alle diese Ausführungen sind klar formuliert und sorgfältig begründet. Eine erstaunliche Denkmälerkenntnis steht dem Verfasser zu Gebote. Und da er kein Baudatum ungeprüft hinnimmt, so wird eine Fülle von Baugeschichten nebenbei erörtert und sehr oft erst richtiggestellt. Der Ertrag ist nach allen Seiten sehr reich. Und wenn man hinzunimmt, daß auch noch einzelne Sonderfragen zwischendurch kritisch fruchtbar und anregend mit abgehandelt werden (ich hebe die Darlegung über die Chorumgänge S. 66 ff. hervor), so kann man sich von der Bedeutung des Ganzen eine Vorstellung bilden.

Über Einzelheiten zu rechten ist hier nicht der Ort. Ich wüßte auch nicht viel vorzubringen. Wichtiger ist es mir, Stellung zu der zweiten Hauptthese des Buches zu nehmen. Dieses erschöpft sich nämlich nicht in dem dargelegten Nachweis. Vielmehr hat der Verfasser in die erörterte Auseinandersetzung einen großen Exkurs eingeschaltet, die Behandlung einer Frage, die offenbar während der Arbeit immer mehr Macht über ihn gewann, so daß sie schließlich fast zum »eigentlichen« Thema des Buches wurde. Es handelt sich um folgendes. Mit dem Eifer, den eine neue Erkenntnis gibt, verficht Gall den Satz: Die Gotik ist nicht das Ergebnis der Lösung einer Konstruktionsfrage, wie die heute herrschende Meinung will, vielmehr ist die gotische Konstruktion, das Kreuzrippengewölbe, das Schlußglied einer eminent künstlerischen Entwickelung, die älter ist als das Problem der Steindecke für die Basilika. »Man hatte in der mittelalterlichen Archäologie stets allzusehr die Neigung, »konstruktive« Erklärungen einzuführen, und hat sich leider mit dieser Methode oft genug den Weg versperrt, die leitenden Kräfte der Entwickelung zu erfassen« (S. 9). Kreuzrippengewölbe, Spitzbogen und Strebesystem sind nicht die »Erzeuger« der Gotik. Wohl aber vervollständigen sie einen historischen Prozeß, in dessen Verlauf die eigentlich zeugende Kraft ein bestimmtes tektonisches Gefühl, ein bestimmter formaler Gestaltungstrieb ist (S. 24 und 29). Diese schöpferische Kraft findet der Verfasser früh und deutlich in der Normandie wirksam. Hier herrscht ausgesprochen das Bemühen, die Wände des Raumes organisch zu gliedern, d. h. »so zu formen, daß ihre Kräfte in einer Reihe von vertikalen Körpern konzentriert erscheinen unter deutlicher Hervorhebung der tragenden Organe vor den bloß füllenden«. Es leuchtet ohne weiteres ein, dieses Bemühen ist »gotisch«. Und es ist in der Normandie sehr alt: es tritt uns schon an der Südwand der Kirche Mont-Saint-Michel (um 1060) vollkommen klar entgegen. Von da an herrscht es hier, wird folgerichtig immer weiter ausgebildet und führt, wie wir gesehen haben, unter anderem eben auch zu jener Art der Apsidengliederung, von der Gall ausgeht. Wenn man nun eine solche organisch gegliederte Basilika einwölben wollte, so lautete das Problem nicht mehr allgemein: wie wölbt man eine Basilika ein?, sondern: »wie kann die organisch gegliederte Basilika mit ihrer Konzentration der Kräfte in einigen Vertikalen in künstlerisch und konstruktiv adäquater Form eingedeckt werden?« (S. 33). Indem man dies

Problem folgerichtig löste, fand man das Kreuzrippengewölbe und damit das Schlußglied der gotischen Konstruktion: der Weg zur eigentlichen Gotik war frei.

Diese These zu erhärten, muß der Verfasser nun zeigen, daß tatsächlich die Normandie es war, die das Kreuzrippengewölbe gefunden hat, daß die normännischen Kreuzrippengewölbe älter sind als die französischen. Bei diesem Nachweis kann Gall sich auf die Forschungen Bilsons berufen, deren Bedeutung er gebührend hervorhebt. Darnach sind die ältesten nachweisbaren Kreuzrippengewölbe die (freilich nicht mehr erhaltenen, aber sicher zu erschließenden) des Chors der Kathedrale von Durham (1104), denen sich die entwickelteren des Querhauses und endlich die des Langhauses derselben Kathedrale (1128—1133) anschließen. Das ist nun freilich ein Bau auf englischem Boden. Allein es ist gestattet, ihn für die normännische Baukunst in Anspruch zu nehmen. Schade, daß die entscheidenden Denkmäler der festländischen Normandie nicht sicher datiert sind. Der nächste zuverlässig datierbare Bau ist erst der Chor der Abtei Ste. Trinité in Fécamp aus den siebziger Jahren. Die Wölbung ist nun hier so fortgeschritten, daß eine längere Entwickelung auch hier vorausgehen muß. Anders ausgedrückt: Wölbungen, die dieser gegenüber unvollkommen sind, müssen auch in der Normandie weiter zurückliegen. So weit wird man dem Verfasser zustimmen. Aber er geht weiter. Er findet: um von der Stufe Durham (Langhaus: 1133) zu der Stufe Fécamp (ca. 1170) zu kommen, hat man rund 40 Jahre gebraucht, und der Fortschritt »ist so groß, daß inzwischen kein Stillstand in der Entwickelung bestanden haben kann«. Also ist alles, was noch nicht einmal auf der Stufe Durham steht, auch in der Normandie älter als 1133. Können wir das wirklich sagen? Verlaufen solche Entwickelungen so regelmäßig, daß man ihre Etappen auf Jahrzehnte verteilen darf? Das scheint mir denn doch reichlich gewagt. Wohlverstanden: auch mir leuchtet ein, daß die Gewölbe in St. Étienne in Caen und in Lessay dem früheren 12. Jahrhundert angehören. Aber bewiesen ist das einstweilen noch nicht. Und es gibt immerhin zu denken, daß die Isle de France in eben jener Zeit (zwischen 1133 und 1170) das Kreuzrippengewölbe so entscheidend vervollkommnete, wie das die Abteikirche von St. Denis zeigt. Auch Gall erkennt das ausdrücklich an: tatsächlich hat Frankreich um 1140 die Normandie überflügelt. Wie immer, wenn es galt einen Gedanken folgerichtig zu Ende zu denken, ein künstlerisches Prinzip bis in seine letzten Möglichkeiten zu verfolgen, haben die Franzosen auch hier sich als Meister gezeigt. Aber das schließt nicht aus, daß das Prinzip selbst anderswo lebendig geworden war, daß sie es nur übernommen haben. So Gall; und wir dürfen uns vorläufig dabei beruhigen, daß eine große Wahrscheinlichkeit für seine These spricht, wenn auch der Wunsch offen bleibt, es möchte gelingen, zu erweisen, daß tatsächlich auch die festländische Normandie das Kreuzrippengewölbe vor 1140 kannte und folgerichtig entwickelte, während die französischen Kronlande es höchstens vereinzelt und offenbar als Lehngut anwandten, bis dann der Bau von St. Denis die Verhältnisse mit einem Schlag änderte.

Jedenfalls, was Gall nun weiter über den Charakter der frühen Kreuzrippengewölbe und ihre Entwickelung sagt, ist wieder höchst einleuchtend. In aller Kürze: er zeigt, daß sie zunächst die Form der frühen Gratgewölbe haben, daß also die Rippen Ellipsen bilden und somit zunächst höchst ungeeignet sind zu tragen. Erst allmählich werden die konstruktiven Möglichkeiten der neuen Form entdeckt und entwickelt. Das beweist: die Normandie erfand das Kreuzrippengewölbe aus künstlerischen, nicht aus konstruktiven Absichten. Es konstruktiv richtig wirksam zu machen, dazu ist — in vollem Umfang — die Normandie von sich aus überhaupt nicht gelangt. St. Denis hat hier die entscheidenden Schritte getan, indem es folgerichtig zum Spitzbogen überging, den Schlußstein einführte

die Gewölbekappen aus Haustein bildete und das Ganze durch ein sinnvoll erdachtes Strebesystem ergänzte.

Das ist der Gedankengang des großen Exkurses, und ich will dazu nur zweierlei noch in Kürze bemerken. Zunächst: es ist warm zu begrüßen, daß hier an einem besonders deutlichen Schulfall gezeigt wird, was gewiß nicht nur der Unterzeichnete, sondern sicher auch andere seit längerer oder kürzerer Zeit vertreten, daß nämlich nicht die Konstruktion es ist, die den Stil bildet, daß vielmehr auch die Gotik eine eminent künstlerische Schöpfung ist, die einem ganz bestimmten künstlerischen Empfinden ihre Entstehung verdankt. Dieses Empfinden ist das Primäre und eigentlich Wichtige. Der Verfasser definiert es nicht weiter, vermeidet es auch, den Satz, zu dem er so gelangt ist, allgemeiner zu formulieren und weitere Schlußfolgerungen zu ziehen. Das ist verständlich. Aber eines möchte ich doch sagen: wollen wir die Wandlungen des künstlerischen Empfindens, die recht eigentlich die »Entwickelung« der Kunst bedingen, begreifen, so kann uns doch nur von der Kulturgeschichte Hilfe kommen. Freilich in etwas anderem Sinne als in jenen kulturgeschichtlichen Einleitungen älterer Art. Nur die Kulturgeschichte erklärt schließlich, warum das plastische und sehnige Bauideal der Normandie in dem (ritterlichen!) Frankreich des späten 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts zum Sieg kommen mußte, während das (bürgerliche!) Deutschland der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts dafür keinen Sinn mehr haben konnte [1]) usw. So weit also möchte ich die Wendung Galls gegen die Kulturgeschichte (S. 27 und 29) einschränken. Sein Grundgedanke aber ist richtig und wirklich befreiend.

Und das andere, was ich noch zu sagen habe, ist dies: »die Gotik« ist nicht identisch mit jenem Prinzip der organischen Durchgliederung der Wände und der Decke. Mit Wänden und Decke formt man zugleich einen ganz bestimmten Raum [2]). Gall berührt das nur ganz nebenbei einmal. Wir wollen aber doch nicht vergessen, daß der gotische Raum seine besondere spezifische Schönheit hat, und daß auch dieser Raum eine Geschichte durchmacht. Auch darnach ist also zu fragen, wenn vom Werden der Gotik die Rede ist: wo und wie entsteht das gotische Raumgefühl? Gall deutet einmal auf den Unterschied des normannischen und des französischen Raumes hin. Hat vielleicht das eigentliche Frankreich neben der Konstruktion von St. Denis noch ein weiteres Verdienst am Zustandekommen der Gotik, ist nicht auch der Raum von St. Denis mehr französisch als normannisch?

Genug. Galls Buch ist einer der wertvollsten Beiträge zur Baugeschichte des Mittelalters innerhalb der letzten Jahre, und wir wollen lebhaft wünschen, daß es ihm vergönnt sein möchte, die so verheißungsvoll begonnenen Studien mit gleichem Erfolg auch abzuschließen.

Rudolf Kautzsch.

[1]) In diesem Sinne habe ich versucht, auf die Bedeutung der Kulturgeschichte für die Erklärung der Stilwandlungen hinzuweisen (Die bildende Kunst und das Jenseits. 1905) und daran möchte ich auch noch etwas entschiedener als Wölfflin (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915) festhalten. Die — gar nicht zu leugnende — innere Notwendigkeit in der Abwickelung gewisser großer Strecken der Kunstgeschichte genügt nicht, um den Stilwandel begreifbar zu machen. Letzten Endes hängt es doch von den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen ab, ob ein Entwickelungsprozeß sich so oder anders abspielt.

[2]) Der Gegensatz Raumstil und organischer Stil in der Baukunst ist sehr unglücklich. Die Gotik mindestens hat doch selbstverständlich auch mit ihrer Raumbildung ganz bestimmte künstlerische Absichten verfolgt. Auch von der Anerkennung dieser Tatsache aus gelangt man zu einer richtigen Würdigung der gotischen Konstruktion: sie ist das Mittel, einen bestimmten künstlerischen Willen zu verwirklichen; der aber ist vor ihr da (Die bildende Kunst und das Jenseits S. 45 ff.).

Georg Habich, Die Deutschen Medailleure des XVI. Jh. Halle a. S., Verlag der Münzhandlung A. Riechmann & Co., 1916. 4°, mit 12 Tafeln in Lichtdruck und 18 Textabbildungen.

Wie der Verfasser uns in der Vorrede mitteilt, entstammt der Gedanke dieses, Exz. von Bode zum 70. Geburtstag gewidmeten Buches der Befürchtung, der Krieg möchte die Arbeit am Corpus der Deutschen Medaillen der Renaissance, die Habich im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft übernommen, aber noch nicht zu Ende geführt hatte, auf längere Zeit unterbrechen und die bisherigen Ergebnisse in Frage stellen. Das ist nun zum Glück nicht begründet gewesen, aber Habich hat die Herausgabe des Buches doch nicht für unnötig gehalten, weil sie ihm Gelegenheit bot, eine vorläufige Ordnung des gewaltig angewachsenen Stoffes — ich zähle nicht weniger als 99 Künstler! — vorzunehmen und sie den Fachgenossen zur Beurteilung vorzulegen, um erst später den Bau des gesamten Corpus auszuführen. Mir scheint dieser Gedanke sehr glücklich zu sein. Aber einerseits wird an der vorgeschlagenen Ordnung kaum etwas zu ändern sein, und anderseits betont Habich mit Recht, daß nur ein wirklicher Kenner, und auch dieser nur auf Grund jeweilig des gesamten Stoffes an Habichs Arbeit Ausstellungen machen könne. Es ist dieselbe Forderung, die schon Adolf Erman vor einem Menschenalter in seinen Deutschen Medaillen des XVI./XVII. Jh. erhob. Auch sonst brachte es die Natur der Dinge mit sich, daß Habichs Buch im wesentlichen eine — freilich ganz wesentlich berichtigte und erweiterte — Neubearbeitung der Ermanschen Zusammenstellung ist, gleich diesem gewiß keine reizvolle Lektüre, sondern ein wissenschaftliches Verzeichnis des jetzt bekannten Stoffs. Wer noch mehr verlangt, muß schon zu den erheblich lesbareren ausgezeichneten Aufsätzen des Verfassers über die Medailleure Albrecht Dürer, Hans Daucher, Christoff Weyditz, Friedrich Hagenauer, Hans und Veit Kels, Martin Schaffner usw. greifen, die namentlich im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, in Helbings Monatsheften für Kunstwissenschaft, in den Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft und im Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde seit 1903 erschienen sind. Erst wer sie kennt, wird sich darüber klar, wie gewissenhaft und zugleich wie sicher Habich in seinen Zuweisungen ist, wie weit man sich ihm und seinem Urteil anvertrauen kann. Das Buch bringt gegenüber jenen Aufsätzen noch eine ganze Reihe von neuen Funden, namentlich ist z. B. das Werk Hagenauers noch erheblich vergrößert worden. Wichtig ist auch, daß nunmehr das Werk Peter Flötners von nicht zugehörigen Bestandteilen gereinigt, zugleich aber positiv sichergestellt, daß ferner das Werk Matthes Gebels, wie es Hampe zusammengestellt hatte, durch Jugendstücke und die Medaillen des vermeintlichen Meisters L. stark erweitert ist. Von neuen Vermutungen erwähne ich besonders die, daß der ausgezeichnete Meister des Marquard Rosenberger niemand anders ist, als Ludwig Krug.

Bei aller Sicherheit, mit der Habich vorgeht, weiß er doch sehr wohl, daß man in vielen Dingen auch anderer Meinung sein kann, und daß auch bei ihm ein Irrtum nicht völlig ausgeschlossen ist. Man hat aber doch immer das behagliche Gefühl einer ruhigen Erwägung, einer außerordentlichen Kennerschaft, eines sehr feinen Geschmacks, eines vollkommenen künstlerischen Nachempfindens. In bezug auf Einzelheiten darf ich mich wohl auf die in Braunschweig befindlichen Medaillen und Medaillenmodelle beschränken. Als Meister der Medaille auf Hans Schenk d. Ä. von 1525 (s. Habich Nachtr. S. 241) wird Ludwig Krug (ebd. 12) in Vorschlag gebracht, aber die Umschrift schließt mit CZ9, worin ich stets die Bezeichnung des Künstlers sah. — Das Holzmodell auf Ambrosius Hochstätter d. J. trägt auf der Rückseite in roter Farbe die — freilich

jetzt stark verblaßte Bezeichnung FHK (durch Ligatur verbunden) 1528 (s. zu S. 37. 39). — Zur Medaille von Kaspar Hedio (S. 45) ist hinzuzufügen: Buchsmodell, FHC 1543 bezeichnet, Braunschweig. — Das Bildnis eines Goldschmieds von Math. Krodel (S. 60) mit monogrammiertem Eisen befindet sich nicht in Hannover, sondern in Braunschweig. — Sollte nicht unser schöner Brettstein auf Jacob Meiting von 1530, der bei Habich nicht erwähnt ist, von Veit Kels herrühren? — Bei den Medaillen Bolsterers auf Leonhart Kobolt von 1552 und Wolf Müntzer von Babenberg von 1567 (S. 140 f.) mußten die besonders scharfen, vielleicht für die Vervielfältigung eigens hergestellten Güsse in Braunschweig genannt werden. — Von Joachim Deschler (zu S. 145) besitzen wir noch eine zweite kleine Medaille ohne Schrift auf Erzherzog Maximilian. — Ist nicht der Meister des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg, deren Sigmaringer Exemplar meines Wissens aus derselben elfenbeinartigen Masse wie das Braunschweiger, nicht aus Elfenbein besteht (S. 161), mit Hans Wild (S. 157) gleichzusetzen? Die drei Erzherzoginnen Margarete, Katharine und Leonore, sämtlich von 1551, die dem ersten zugeschrieben werden, haben doch die größte Verwandtschaft mit den H. W. bezeichneten auf die Erzherzoginnen Johanne, Eleonore, Magdalene und Margarete, sämtlich von 1561. — Bei dem angeblichen Paul von Vianen (S. 227) konnte auf meine Besprechung Num. Lit. Bl. S. 839 hingewiesen werden. — Bei dem Modell auf Johann Friedrich von Sachsen und der Medaille auf Philipp den Großmütigen von Hessen (S. 143), deren dekorative, aber »verblüffend natürliche« Art richtig betont wird, darf doch wohl nicht von handwerksmäßiger Ausführung die Rede sein; ich stelle die Arbeiten auch in der Ausführung sehr hoch, nur geht diese, absichtlich wie ich glauben möchte, nicht so ins Einzelne, wie wir es an Medaillenmodellen jener Zeit sonst gewöhnt sind. — Gern hätte ich schließlich noch Auskunft gehabt über das Buchsmodell unsrer Sammlung mit der Umschrift Georg Hulsch etatis sue 23. 26, das Habich nicht nennt; ich möchte zur Erwägung stellen, ob nicht an Hans Schwartz gedacht werden darf; die Jahrzahl und das o in Georg sind erst nachträglich vertieft eingeschnitten worden. — Hoffentlich können wir nun auch dem Corpus der deutschen Medaillen jener Glanzzeit trotz des Krieges in nicht zu ferner Zeit entgegensehen.

Braunschweig. *P. J. Meier.*

Umělecké Poklady Čech. — La Richesse d'Art de la Bohême. Herausgegeben von Zd. Wirth. Prag, Jan Štenc. I. Band 1913, II. Band 1914.

Als Ergänzung zu den Bänden der »Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen« erscheint dieses neue Sammelwerk über die Kunstschätze Böhmens; zum Unterschied zu jenem topographisch geordneten Inventar, dessen ältere Bände großenteils ganz dilettantisch bearbeitet sind, ist in dem neuen Werke, an dem die besten der jungen tschechischen Kunsthistoriker zusammenarbeiten, eine Auslese dessen gegeben, was sich an Kunstwerken — von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart — in Böhmen befindet. Aber dieses Auswahlprinzip ist nicht ausnahmslos festgehalten; das Rathaus in Brünn (I 66), noch deutlicher das Rathaus in Breslau (II 126) erweisen, daß hier für Böhmen jenes Gebiet der »böhmischen Krone« in Anspruch genommen wird, das bei jedem Deutschösterreicher eine besondere Empfindlichkeit auslöst. Dadurch werden wir gewahr, daß die Seltsamkeit, Böhmens Kunstschätze mit einem tschechischen und mit einem französischen, nicht einem deutschen Text herauszugeben, nicht zufällig ist,

sondern eine beabsichtigte politische Spitze besitzt. Italienische Kunsthistoriker geben ihre Bücher — über italienische Kunst — statt italienisch deutsch heraus oder lassen sie bei deutschen Verlegern erscheinen — so sehr darf der deutsche Büchermarkt für die Kunstgeschichte als führend gelten —, und hier wird lieber eine schullehrermäßige französische Übersetzung als ein Text im verhaßten Deutsch einem Werke mitgegeben, dessen Inhalt großenteils dem deutschen Kunstkreis angehört. Das ist nicht nur geschäftlich unklug, denn die vereinzelten französischen Käufer können die zahlreichen deutschen Interessenten nicht ersetzen, denen das Buch unzugänglich bleibt; nicht nur redaktionell schädlich, denn es ist mir z. B. bekannt, daß deutsche Stadtgemeinden Böhmens, durch die deutschfeindliche Gesinnung des Buches vor den Kopf gestoßen, die Wiedergabe der in ihrem Besitz befindlichen Kunstschätze mit Recht nicht gestattet haben; sondern wie jede außerwissenschaftliche Tendenz auch wissenschaftlich verwerflich. Die gediegene Arbeit, die in den einzelnen, bisweilen zu monographischer Gründlichkeit gediehenen Artikeln steckt, wird ernstlich durch den bewußten oder unbewußten Grundgedanken kompromittiert, es habe vor dem XIX. Jahrhundert eine von der deutschen Kultursphäre glatt abtrennbare tschechische Kunst gegeben. Jede Seite dieses Buches widerlegt eine solche Idee; gebend und nehmend mit den Nachbargebieten aufs engste verknüpft, entwickelt sich Böhmens Kunst als eine deutsche Lokalschule nicht anders wie etwa die Preußens. Ein lehrreiches Beispiel übrigens gegen alle kunsthistorischen Rassentheorien, da nicht das Slawen- oder Germanentum ererbten Blutes, sondern der geschichtliche Verlauf alle Besonderheiten der einzelnen künstlerischen Tatsachen erklärt.

Die speziellen Ausführungen der Mitarbeiter, deren wissenschaftliche Reife durch den chauvinistischen Grundzug des Ganzen nicht beeinträchtigt wird, können nicht einzeln diskutiert werden. Denn die 120 Tafeln jeden Bandes — durchweg vorzügliche Autotypien — bringen in bunter Folge Kunstwerke aller Zeiten, von prähistorischen und antiken Arbeiten beginnend bis zu Erzeugnissen des neunzehnten Jahrhunderts, das mit den prächtigen Empireskulpturen Prachners und Malinskys und den Malereien der beiden Maneš, von Navratil und Slaviček einen nicht genügend gekannten Dialekt der allgemeinen europäischen Kunstsprache spricht [1]). Dazwischen werden romanischer und gotischer Stil, Renaissance und Barock — außer an berühmten Stücken ausländischen Imports wie dem karolingischen Evangeliar in Strahow und dem italienischen Leuchterfuß des Prager Doms, den Geertgen tot Sint Jans, Hans Holbein und Steen des Rudolfinum, dem Nostitzschen Rembrandt, dem Hans Vischerschen Domleuchter, dem Herkules von Adriaen de Vries usw. — in ihrer böhmischen Ausprägung in guten Beispielen gezeigt. Unter den — meist späten — romanischen Werken fällt hauptsächlich die Kirche von St. Jakob mit ihrem merkwürdigen skulpturalen Außenschmuck auf, der sich mit anderen Erzeugnissen am Ostrand des abendländischen Kunstkreises zu einer Gruppe vereinigen läßt, die ich wie der Bearbeiter (Kramař) ins zweite Viertel des XIII. Jahrhunderts setzen möchte; das andere wichtige Werk, die Malereien des sogenannten Heidentempels in Znaim, ist durch eine verfehlte Restaurierung völlig zerstört, so daß der sorgfältige Text von A. Matejček auf eine archäologische Rekonstruktion angewiesen ist. Innerhalb der Gotik herrscht naturgemäß die karolische Kunst; für die Skulptur ließ sich auf Stixens grundlegender Untersuchung weiterbauen, für die Mosaiken konnte Matejček die Resultate seiner indessen im Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission 1915 erschienenen Spezialarbeit vorwegnehmen, für den hl. Georg der Martin und Georg von Klausenburg, der für

[1]) Eine knappe aber gedankenreiche Charakteristik der böhmischen Kunst im XIX. Jahrhundert gibt einer der Mitarbeiter an diesem Werke, V. Štech, in seiner Einleitung zu »Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur«, Prag 1915.

1373 ein Mysterium wäre, ist die nahezu völlige Erneuerung wenigstens des Pferdes im XVI. Jahrhundert sehr überzeugend dargetan[a]). Für die Malerei fehlt es dagegen noch an einem verläßlichen Fundament; die reiche Materialpublikation von Richard Ernst ist es nicht, und vom Einzelstück ausgehend, läßt es sich naturgemäß nicht gewinnen. So schwankt auch das hier besprochene Werk gerade bezüglich der für die ganze deutsche Malerei um 1400 so einflußreichen Tafelbilder am allermeisten.

Die Renaissance ist bisher bis auf die Wladislavische Nachblüte im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts, der ja auch die Bauten des Benedikt von Piesting und die ausführlich veröffentlichten Augsburger Wandmalereien in der Wenzelkapelle des Prager Doms angehören, ziemlich spärlich vertreten; glänzender erscheint der Barockstil, der in dem hier behandelten Gebiet eine Reihe origineller Schöpfungen hervorgebracht hat. Am Eingang steht das Schloß Plumenau in Mähren; wäre es tatsächlich, wie hier angenommen wird, 1573—82 erbaut, so wäre es wirklich »den italienischen Palästen dieser Art gegenüber keineswegs zurückgeblieben«, es wäre ihnen sogar m. E. ein gutes Stück voraus, denn diese Fassadenbildung geht wohl erst auf den Umbau von 1680 zurück, mit dem Fürst Johann Adam Andreas Liechtenstein seine Laufbahn als Bauherr begonnen hat. (Vgl. das hier übersehene Material bei V. Fleischer: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, Wien, 1910, S. 76 ff.) In der weiteren Folge ist dann den fortlebenden gotischen Elementen größere Aufmerksamkeit gewidmet, einer besonders in Böhmen wichtigen Komponente des Barock, der der Herausgeber Zd. Wirth ja schon früher einmal eine eigene Untersuchung gewidmet hat; von den zahlreichen bedeutenden Malern und Bildhauern dieser Periode sind bisher nur einzelne zu Wort gekommen. Noch steht dem Herausgeber reiches, überreiches Material zur Verfügung; hoffentlich kann er es in Zukunft in einer Weise zutage fördern, die wissenschaftlich der bisherigen entspricht, aber geeignet ist, deutsche Leser nicht zu verscheuchen. Ein deutscher Text für die beiden bisher vorliegenden Tafelbände, um so mehr aber für die künftig erscheinenden, würde dem Kunstgebiet, das hier mit so viel Liebe und Ernst erforscht wird, in weiten Kreisen Teilnahme und Interesse zuführen. *Hans Tietze.*

Hermann Fürbringer, Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars der Brüder van Eyck. 1: Malerei.

Diese Leipziger Dissertation (1914) ist aus dem kunsthistorischen Institut der genannten Universität hervorgegangen und gibt die persönlichen Forschungsergebnisse des unterzeichneten Direktors wieder, wie sie den Mitgliedern in den Seminarverhandlungen zweier Semester vermittelt waren. Der Verfasser erhielt den Auftrag, die Darstellung für die Malerei zu übernehmen, während ein Altersgenosse dieselbe Aufgabe für die Plastik und Tektonik des monumentalen Ganzen durchführen sollte. Beide sind im Dienst des Vaterlandes dahingegangen, so daß dem geistigen Urheber der wissenschaftlichen Erstlingsleistung nichts anders übrig bleibt, als sein Eigentumsrecht zurückzunehmen und selber dafür einzustehen. In der vorliegenden Dissertation ist nur der kleine Abschnitt über vermeintliche Originalzeichnungen gegen die ausdrückliche Warnung mitgedruckt worden. Davon bitte ich die Fachgenossen abzusehen; im übrigen aber die ausgesprochenen Überzeugungen als die meinigen einzuschätzen. *August Schmarsow.*

[a]) Während der Drucklegung dieser Anzeige ist in Béla Lázárs Studien zur Kunstgeschichte (Wien, A. Schroll, 1917) ein umfassender Versuch unternommen worden, diese Ansicht zu widerlegen und den hl. Georg in die Kunstgeschichte des XIV. Jahrhunderts einzuordnen. Die tschechischen Gelehrten mußten in ihren knappen Ausführungen darauf verzichten, Vergleichsmaterial zu bringen; nun da es Lázár mit großem Fleiß zusammengetragen hat, macht ein Blick auf die Abbildungen die Unmöglichkeit, die Statue in der jetzigen Form ins XIV. Jahrhundert zu setzen, völlig einleuchtend.

REGISTER ZU BAND XL.

AUFGESTELLT VON GERDA LÜCKER.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Deutschland.

Frankreich.

Italien.

Spanien und England.

MALEREI.

Deutschland.

Belgien und Holland.

Italien.

MINIATUREN.

GRAPHIK.

Deutschland.

Andere Länder.

PLASTIK.

Deutschland.

Italien.

Frankreich.

KUNSTGEWERBE.

BYZANTINISCHE KUNST.

ALLGEMEINES.

VERZEICHNIS DER VERFASSER DER AUFSÄTZE UND BESPRECHUNGEN UND DER BESPROCHENEN WERKE.